
U d'/ of Ottawa
39003000492347

Le LOUVRE

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE

PRÉFACE DE
HENRI VERNE
MEMBRE DE L'INSTITUT

INTRODUCTION ET
DESCRIPTIONS COMMENTÉES
PAR
LOUIS HAUTECŒUR

50 PLANCHES EN COULEURS

LES ÉDITIONS NOMIS - 61, RUE DE GERGOVIE - PARIS

The LOUVRE

THE MASTERPIECES IN PAINTINGS

PREFACE BY
HENRI VERNE
MEMBER OF THE INSTITUTE

INTRODUCTION AND
COMMENTED DESCRIPTIONS BY
LOUIS HAUTECŒUR



50 PLATES IN COLOURS

LES ÉDITIONS NOMIS - 61 RUE DE GERGOVIE - PARIS

Printed in France

**

TABLE DES GRAVURES — INDEX



PRÉFACE

Pour composer ce recueil de reproductions, un éditeur a choisi cinquante peintures parmi les plus célèbres d'un musée.

Un tel ouvrage ne prétend donc pas au titre d'une étude méthodique. Ce n'est pas un chapitre de l'histoire de l'art. Mais ce n'est pas non plus un simple livre d'images. C'est en réalité, un souvenir. C'est l'évocation d'un certain nombre de personnages figurés, de scènes ou de paysages que le lecteur prendra plaisir à revoir chez lui, après les avoir examinés chez eux. Au lendemain de la visite errante, c'est la visite dans un fauteuil. C'est un peu du Louvre chez soi.

To make up this collection of reproductions, a publisher has chosen fifty pictures among the most famous in a Museum.

In consequence this work does not pretend to be a systematic study. It is not a chapter in the history of art. But neither is it a mere " picture book ". It is in reality a souvenir. It recalls a certain number of representations of character, of scenes or of landscapes which the reader will be glad to look at in his home, after having seen them in their home. After a rambling visit, it will be like a visit in an arm chair. It is a little of the Louvre in one's home.

Le public réclame aujourd'hui de semblables recueils. L'amateur, le curieux ou le passant les achète à la sortie des Musées, comme le touriste prend le soin de rapporter de ses voyages l'album où revivent les visages de la ville préférée et les formes du paysage le plus émouvant.

Amateurs et touristes obéissent, sans doute, au même sentiment.

D'une part, en effet, un certain lyrisme géographique a su de notre temps prêter une âme à des maisons et à des points de vue. Il a littéralement personnifié des sites et des cités. Quelques hommes ont aimé des « coins de la terre » comme des semblables. D'autres, plus nombreux, sont venus communier avec l'émotion des premiers qu'ils retrouvaient vivante encore, dans l'ombre ou dans le vent, comme des amantes fameuses : mieux encore, comme des héros de la fable, ces coins de la terre ont été divinisés. La vague religion de la nature, prêchée par Rousseau, a enfin ses dieux. Elle a ses bibles et ses icones, ses prédicateurs et ses organisateurs de pèlerinages. Le tourisme a réveillé notre instinct nomade primitif. Il l'a multiplié par le coefficient de la vitesse des machines. Il l'a ramené aussi au bon ton des civilisations policées. Et l'effroi, l'admiration, l'enchantement qui arrêtaient nos aïeux en prière devant la forêt ou l'océan, la cime ou le désert, se renouvellent devant des paysages choisis, tandis qu'un trouble discret favorise nos exaltations littéraires.

Si la vie intellectuelle n'est, au fond, qu'une lutte incessante afin d'accroître notre durée par l'intensité, notre personnalité grâce aux voyages, s'enrichit dans l'espace.

Cette pauvre et courte personnalité cherche aussi à s'enrichir dans le temps. Elle y réussit, surtout, grâce aux musées. J'entends bien désigner ainsi, tous les édifices que le langage savant nomme glypothèques, bibliothèques, pinacothèques, etc... Mais les collections publiques d'œuvres d'art et d'histoires des mœurs, exercent l'influence, la plus facile, et la plus étendue. Une récente enquête de l'Office International des Musées a établi qu'il en existe en ce moment, par le monde, près de 3.000. Au milieu de cette foule de musées, qui grandiront, quelques ancêtres ou privilégiés dominent par le prestige de la richesse et de la renommée. Dans l'itinéraire d'un voyage, ils suffisent déjà pour justifier un arrêt, voire un détour. Dans la rumeur des villes, ils proposent aux citadins une évasion commode vers des lointains imaginaires. Et on les aime pour eux-mêmes. Des sociétés d'amis, véritables congrégations de fidèles, se consacrent à leur culte, leur vouent affection et générosité. Détail significatif, deux promeneurs à la recherche d'un plaisir commun, s'invitent volontiers selon cette formule : « Allons faire un tour au Louvre ». Ils ne songeront pas toujours précisément à tel portrait souriant, à telle déesse marmoréenne. Ils s'acheminent vers le Musée comme on part pour quelque climat favorable, pour quelque région pittoresque. Ils y vont courir, en confiance, une aventure d'un moment. Qu'ils y retrouvent un personnage familier, ou qu'ils s'étonnent d'y découvrir une figure inconnue, ils en attendent un égal agrément. La cimaise est un horizon peuplé de rêves ; la vitrine un lac où se mirent des reflets magiques. La fréquentation du

The public nowadays look for such collections. The amateur, the curious visitor, or the mere passerby, purchase them when they go out of a Museum, just as the tourist brings back after his travels the album recalling the various aspects of the town he prefers, or the lines of the landscape that touched him most.

Lovers of art and tourists are probably impelled by the same feeling.

On the other hand, in fact, a certain geographic lyrism has known how, in our time, to lend a soul to houses and points of interest. It has literally personified sites and cities. A few men have loved " corners of land " as fellow-creatures. Others, more numerous, have come to commune with the emotion of the first which they were finding still living, in the shadow or in the wind, such as famous female lovers : better yet, as heros of the fiction, these corners of land have been deified. The vague religion of nature, preached by Rousseau, has at last its gods. It has its bibles at its icons, its preachers and its organizers of pilgrimages. Touring has awaken our primitive nomadic instinct. It has multiplied it by the coefficient of the speed of machines. It has also brought it back to the good manners of refined civilization. And the fright, the admiration, the enchantment which stopped our ancestors in prayers before the forest or the ocean, the summit or the desert, renew themselves before choosen landscapes, whilst a discreet confusion encourages our literary exaltations.

If intellectual life is, after all, but a ceaseless striving for increased intensity of life, travelling is a means of adding to the spatial riches of our personality.

This poor brief consciousness of ours also endeavours to enrich itself in the matter of time. It succeeds chiefly with the help of Museums. I mean by this word all the buildings which the language of science calls glyptothecas, pinacothecas, libraries, etc... But the public collections of works of art and of the history of customs, exercice the easiest and the most wide-spread influence. A recent inquiry made by the International Museums Office has proved that there are now in the world nearly 3.000 of them. Amongst that crowd of Museums, which will all grow, a few ancestors or a few privileged ones are prominent by all the prestige of their wealth or of their fame. In the fixing up of a tour, they can already justify a stop or even a circuit. They offer to the inhabitants of cities an easy escape from the rumble without, towards the distant places of fancy. And they are loved for their own sakes. Associations of " Friends of the Museums", real congregations of devotees, consecrate themselves to their worship, give them of their affection and their riches. This is a pregnant detail : two ramblers in search of a common joy, will invite each other in such terms as : " Let us go to the Louvre ". They will not always have in mind such or such smiling portrait, such or such marble Goddess. They turn their steps towards the Museum as one goes to some propitious climate, to some picturesque district. They go there, full of confidence, for an adventure of a moment. They may find there again a well-remem-

Musée est donc bien un des rites essentiels de ce culte esthétique et pathétique de la vie, dont nous avons apprécié le paganisme sentimental. Le Musée y est à la fois le temple au temps et le temple de la religion ruskinienne de la beauté. Tandis qu'en présence du dieu paysage ou du dieu monument, nous rêvons aux tristesses d'Olympio, ici notre romantisme, précisé par les modernes historiens, renouvelle les rêveries d'un René devenu esthète.

***

Cette villégiature en images, cette fuite sur place hors de notre époque, ce bref exil dans un décor périmé parmi des visages survivants, ce plaisir nouveau est devenu très vite, dans nos mœurs, un usage familier. Nos contemporains en usent sans surprise.

Pourtant, avant de commenter, avec son impeccable érudition d'historien, les œuvres qui sont reproduites ici, mon savant collaborateur M. Louis Hautecœur a jugé qu'il serait intéressant, et très particulièrement intéressant pour le lecteur d'un recueil comme celui-ci, de retracer, à grandes lignes, l'histoire des premiers musées. On lira, dans sa remarquable introduction, comment aux différentes époques, les prêtres antiques, les conquérants, les patriciens, les seigneurs et les rois se sont seulement souciés d'accumuler des richesses d'art et de les montrer parfois, afin d'augmenter, aux yeux des peuples, leur propre prestige. L'humanisme a suggéré pour la première fois l'idée du culte du Beau. Quelques mécènes ont alors entendu renouveler, par l'exemple des antiques qu'ils possédaient, l'inspiration des artistes, leurs contemporains et leurs fournisseurs. Plus tard, les académies, qui avaient été chargées d'enseigner et de diriger les artistes, ont emprunté des modèles au cabinet du Roi. Enfin, après qu'au Vatican eût été fondé le premier Musée d'Antiques, d'Angivillers, créateur véritable du Musée en France, a ouvert en 1750, *le Luxembourg, le premier musée de peinture, auquel succèdera le Louvre en* 1793.

Cette création était inspirée par les progrès de la critique scientifique, particulièrement de la recherche historique, qui, elle-même, était renouvelée grâce aux premières fouilles. Et cette révolution n'était au fond, qu'une des formes de l'avènement des idées philosophiques, succédant à l'esprit libertin et qui plaçaient la Nation elle-même, au rang d'un souverain digne de jouir, à son tour de tous les trésors royaux.

Le Musée apparaît donc, à son origine, comme un temple du goût destiné à élever et à moraliser à la fois les artistes et les citoyens.

Mais les collections publiques françaises par exemple ne vont pas être composées uniquement des œuvres et des objets prélevés en 1681 *et en* 1750 *dans le Cabinet du Roi, inventoriés en* 1784 *et auxquels s'ajoutent en* 1791 *les objets d'art ornant les châteaux de la Couronne.*

Au XVIIe *siècle, une certaine catégorie d'hommes commence à jouer un rôle important dans la culture artistique de leur temps. Et ces hommes, vont, par la suite, exercer une influence, souvent capitale, sur le développement*

bered character, or wonder at the discovery of some unknown face ; but they are expecting an equal pleasure in both cases. The " cyma " is a horizon peopled with dreams ; the glass-case, a lake in which are mirrored magic reflections. The frequent visiting of the Museum is obviously one of the essential rites of that aesthetic and sentimental homage paid to life, the emotional paganism of which we have learned to appreciate. The Museum is both the temple of time, and the temple of the Ruskinian religion of beauty. While, in the presence of the God-landscape or of the God-Work-of-Art, we dream of the " Tristesses d'Olympio *", in the Museum on the other hand our romanticism, made more precise by modern historians, reproduces the musings of a* René *who has become an aesthete.*

***

Such a holiday among pictures, such a motionless flight away from our own time, such a short retirement into obsolete scenery, amongst faces of by gone ages, this new pleasure has very quickly become one of our most habitual customs. Our contemporaries practise it without thinking about it.

And yet, before he commented with his perfect historical scholarship, the works reproduced here, my learned collaborator M. Louis Hautecœur has judged that it would be interesting, and more particularly interesting for the reader of a collection like the present one, to trace in its main lines the history of the first Museums. You will read, in his very remarkable introduction, how in the various ages, the only artistic care of the priests of Antiquity, of the conquerors, of the patricians, of the lords and of the kings, has been to hoard treasures of art and to show them at times, so that their own prestige should be increased in the eyes of the people. Humanism first suggested the idea of the worship of Beauty. An occasional Mecænas has since wished, by the example of the masterpieces of ancient art in his possession, to renew the inspiration of contemporary artists whose works he bought. Later on, the Academies, which had been entrusted with the task of teaching artists and of directing them, have borrowed models from the royal collections. Lastly, after the first Museum of Antiquities had been founded at the Vatican, d'Angivillers, the real creator of the Museum in France, opened in 1750 *in the Luxembourg, the first picture-gallery, to which the Louvre succeeded in* 1793.

The creation had been inspired by the progress of scientific criticism, and especially by historical research which had, itself been revivified by the first excavations. And that revolution was, after all but one form of the advent of the philosophic ideas, the successors of the spirit of liberty, and which gave to the People itself the rank of a sovereign, worthy of enjoying in its turn all the royal treasures.

Then the Museum appears at its beginnings, as a temple of good taste, destined to elevate and improve both artists and citizens.

But the French public collections for instance will not

des musées. Je veux parler des amateurs. Sous Louis XIV, les collections de Mazarin et du banquier Jaback apportent à celles de la Couronne un merveilleux enrichissement. Le duc de Richelieu prépare la digne représentation de Poussin dans les collections royales.

Ce fut un Roger de Gaignière qui recueillit les portraits du XVe et du XVIe siècles français, pour les offrir à l'Etat, qui, d'ailleurs, les dispersa. Un Julienne et un marquis de Cypierre achetaient les productions des peintres du XVIIIe siècle, alors que les souverains et les musées naissants dédaignaient ces mêmes ouvrages.

Au XIXe siècle, le fureteur, l'amateur clairvoyant va exercer une influence plus importante encore, sur l'évolution du goût et le développement des musées. Pour ne parler que de notre pays, c'est grâce à Louis La Caze, collectionneur modeste et habile, que la peinture française du XVIIIe siècle sera enfin suffisamment représentée au Louvre vers 1850. Le paysage du XIXe siècle, trop longtemps dédaigné, n'occupe sa part de légitime cimaise qu'après l'entrée au Louvre des collections Thomy-Thierry, Chauchard et Moreau-Nélaton. Ce sont les séries formées par Caillebotte et Camondo qui, plus ou moins, complètes et non sans difficultés, sont admises à restituer aux écoles naturalistes et impressionnistes une place équitable.

***

Il y a là un moment singulier de l'histoire des musées en formation, moment auquel il faut songer si l'on veut analyser la conception actuelle du Musée et si l'on veut tenter d'apprécier l'influence et l'avenir des collections publiques.

Deux types d'hommes, de caractères distincts, ont été en effet les précurseurs et restent les conseillers des conservateurs des musées. Ceux-ci sont sans doute, chargés leur nom l'indique, de conserver en bon état, les œuvres qu'on leur confie. Mais leur mission principale et leur talent essentiel est de choisir, d'acquérir et de présenter les séries nouvelles, qu'ils laisseront à des successeurs, le soin de conserver à leur tour ou de dédaigner. Dans quelle catégorie se rangeront-ils, pour bien remplir leur tâche, qui exige tant d'ingénieuse activité. Se rapprocheront-ils de celui que nous appellerons, pour nous entendre, le collectionneur, ou de celui que nous nommerons, sans calomnier le premier, l'homme de goût ?

L'homme de goût est seulement attentif à meubler sa demeure. Il invente et rectifie le cadre favorable à sa vie, sensible et spirituelle. Il s'attache essentiellement à former un ensemble qui sera cohérent, selon son propre caractère. Le romantisme a donné naissance à des hommes de goût, si je puis dire, rétrospectif ! C'était là des personnages nouveaux. La découverte des antiques, l'influence italienne ou la révélation du décor chinois, se sont mêlés à la vie artistique de certaines époques et y ont contribué ; mais c'est seulement au XIXe siècle que des hommes ont imaginé de vivre dans un décor d'autrefois plus ou moins reconstitué. On pourra discuter si l'on veut la valeur des raisons de cet anachronisme et les inconvénients que cet

be composed only of the works and objects taken in 1681 and 1750 from the Royal Collections, inventoried in 1784, and to which are added in 1791 the masterpieces that decorated the castles of the Crown.

In the XVIIIth century, a certain category of men begin to play an important part in the artistic culture of their time. They are to exercice later an influence that is often to be essential, upon the development of Museums. I mean the amateurs. Under Louis XIV, the collections of Mazarin and of Jabach the banquer bring a wonderful increase of wealth to that of the Crown. The Duc de Richelieu arranges for Poussin to be well represented in the Royal Collections. A man like Roger de Gaignière gathered the portraits of the XVth and XVIth centuries, and offered them to the State (which scattered them). A Julienne, and a Marquess of Cypierre, were purchasing the productions of the XVIIIth century painters, at a time when the Sovereigns and the newly-established Museums scorned those same works.

In the XIXth century, the hunter after works of art, the wise amateur is to exercise a still more important influence over the evolution of taste and the development of the Museums. To mention only our country, we owe it to Louis La Caze, a discreet and clever collector, that French XVIIIth century painting was at length, about 1850, adequately represented in the Louvre. The XIXth century landscape, which was too long scorned, only occupied all the room it deserves after the Thomy-Thierry, Chauchard and Moreau-Nélaton Collections had entered the Louvre. The series composed by Caillebotte and Camondo, more or less complete, were allowed, not without difficulties, to restore to the naturalistic an impressionistic schools an equitable place.

***

We find here a very peculiar phase in the history of the formation of Museums : a phase which we must remember if we want to analyse the present conception of the Museum, and to attempt to judge of the influence of public collections and of their future.

Two types of men, with distinct characteristics, have been the forerunners, and remain the advisers of the Museum keepers. The latter have indeed, as their name shows it, to keep in good state the works they are entrusted with. But their chief mission and essential talent is to choose, to purchase and to present new series to the public. They will leave to their successors the care of keeping those in their turn, or of scorning them. In which category will they enter, if they want to perform their task well, when it demands so much of ingenious activity ? Will they be rather like him whom we shall call for the sake of clearness, the collector, or him whom we shall call, without meaning to insult the first, the man of taste ?

The man of taste thinks only of furnishing his home. He invents and rectifies the environment that is suitable for his emotional and spiritual life. He devotes his attention mostly to the formation of a coherent whole,

exemple peut présenter pour l'art contemporain. Constatons qu'il a plu à nos grand-pères de se draper dans leurs capes au milieu d'un mobilier médiéval et que du reste nous aimons encore à promener nos pyjamas et nos iaquettes dans des salons pareils aux cabinets où les Précieuses recevaient leurs poètes enrubannés, dans des boiseries et des dorures semblables à celles qui ont entendu discuter les philosophes vêtus de satin et de velours. En tous cas, parmi ceux qui commettent systématiquement cet anachronisme, certains le commettent de façon exquise. Ils enchantent nos yeux de reconstitutions auxquelles notre temps n'a pas toujours su opposer de rivales modernes. Ils ont su constituer des ensembles, où notre imagination et notre esprit critique, après un effort historique, en somme facile, goûtent un plaisir parfait. Et c'est là, le fait à retenir. Ces gens de goût nous donnent l'exemple des ensembles d'autrefois. Ce sont eux aussi du reste, quelques-uns d'entre eux, du moins, qui, tentés par la logique de l'art moderne et par la difficulté d'un choix où personne ne les guide, réussissent à composer des ensembles heureux où les échantillons choisis de la production contemporaine s'ordonnent selon leurs préférences. Ils tiennent alors, un moment, l'emploi de collectionneur hardi, d'initiateur. Ils sont les chefs de file, pour la légion des imitateurs. Au sens psychologique du mot, ils sont aussi les mécènes. Ils conseillent, corrigent et soutiennent les créateurs à qui ils enseignent l'art de vivre dans la meilleure atmosphère contemporaine. S'il leur plaît, ils peuvent imaginer que d'autres hommes de goût, dans l'avenir, s'attacheront à reconstituer le décor où eux-mêmes ont vécu et qui aura peut-être été dispersé. Ils se disent avec quelque orgueil que les musées futurs n'auront pas d'autres missions que d'apprendre à tous, ce qu'ils ont su aimer eux-mêmes, en novateurs. En attendant, leur ensemble réalisé, ils s'y renferment, ne cherchent presque plus à le varier et s'adonnent au sage plaisir de vivre dans le décor qui est leur œuvre.

Mais il existe, nous l'avons vu, une seconde catégorie d'amateurs : je veux parler des collectionneurs proprement dits.

Le collectionneur paraît, dès l'abord, plus agité que l'homme de goût. On le voit errant dans les bric-à-brac et chez les antiquaires, furetant, s'attardant, courant, bousculé sans répit, la mine faussement indifférente ou volontairement dédaigneuse. Le plus naïf s'efforce à se donner l'air d'un connaisseur. Mais le plus malin joue peut-être à prodiguer l'éloge trompeur ou l'admiration facile. L'un ou l'autre est mené par un double amour-propre, la fureur d'arriver le premier en présence de l'objet rare, la gloire d'aller contant qu'il a payé le moins cher ou le plus cher ! Et piochant par-ci, piquant par-là, le collectionneur accumule les objets innombrables qu'il entasse sans dessein. Il en cache à la cave, en relègue au grenier. Chez lui, il est impossible de s'asseoir un instant. Ses meubles sont interdits à tout usage et couverts d'autres objets. Sa demeure finit par ressembler aux bric-à-brac où il fréquente. Il ignore, en infidèle, les richesses qu'il a préférées un moment. Il n'aime que les nouvelles venues.

according to his own character. Romanticism has given birth, if I may say so, to men of retrospective taste ! They were new characters. The discovery of antiquities, Italian influence, or the revelation of Chinese decoration, have become mixed with the artistic life of some periods, and have contributed to it ; but only in the XIXth century have men imagined to live in some more or less well-reconstituted scenery of another age. The value of the reasons of such an anachronism may be discuted, and also the dangers to which this example may expose contemporary art. Let us simply remark that our grandfathers enjoyed wrapping themselves in their capes in the midst of mediaeval furniture, and that moreover we also like to walk about in our pyjamas or our morning coats in drawing-rooms like the closets in which the Précieuses *used to receive their poets in ribbons, or in woodpanels or gilt like those that heard the discussions of the philosophers dressed in satin and velvet.*

Anyhow, among those who systematically commit such an anachronism, some commit it in an exquisite manner. They charm our eyes with reconstitutions to which our age has not always been able to oppose modern rivals. They have succeeded in creating some ensembles in which our imagination and critical spirit, after a rather easy historical effort, can enjoy a perfect pleasure. And this is the chief point. The man of taste shows us the example of the ensembles of the past. And sometimes at least, tempted by the logic of modern art and the difficulty of a choice in which nobody guides him, he succeeds in composing a felicitous ensemble that contains some select samples of contemporary production, arranged according to his preferences. He consequently holds for a time the position of a bold collector, of an initiator. He is the leader of the legion of imitators. In the psychological sense of the word, he is also the Mecaenas. He advises, corrects and holds back the creators, to whom he teaches the art of living in the best contemporary atmosphere. If he likes, he can imagine that other men of taste, in the future, will endeavour to reconstitute the scene in which he has lived and which will perhaps have been dissipated. He feels some pride at the thought that the Museums of the future will have no other task than teaching to all, what he himself as an innovator has had the good taste to love. For the present, once his ensemble is composed, he shuts himself up in it, and hardly ever attempts to make it different, and dedicates himself to the wise pleasure of living in the environment he has created.

But there is, as we have seen, a second category of amateurs : I mean the collectors in the proper sense of the word.

The collector seems at first sight more restless than the man of taste. He can be seen wandering in bric-à-brac *and curiosity shops, prying about, lingering, running tumbling along unceasingly, with an affectedly indifferent or scornful mien. The most artless will strive to look like a connoisseur. But the most cunning will perhaps feign to pour out lavishly deceitful praise or easy admiration. Both are led by a twofold self-love, the of arriving first of all in the presence of the rare curios, the glory of going*

Il paraît se régaler de la dispersion des ensembles d'autrefois, qui favorise sa passion pour la trouvaille imprévue. Et il entasse les produits de sa chasse aventureuse, dans le désordre d'un avare qui méconnaîtrait ses richesses, puisqu'il ignorerait précisément ce qui fait leur prix : l'ornement dont elles peuvent entourer sa vie.

Mais un tel portrait du collectionneur n'est qu'une caricature. Un peintre de mœurs superficiel, le dessinerait peut-être en bouffonnant afin d'amuser son lecteur.

Pour l'ami des arts, qui le comprend, qui l'envie et qui l'aime, il n'est pas ce chasseur qui poursuit tous poils et toutes plumes, pour le plaisir sans but, ni raison. Le collectionneur est un tout autre homme. Comment élirait-il ses objets préférés sans critère ? Il est nécessairement doué de ce sens esthétique, qui est sans doute notre faculté la plus harmonieuse. Cette sorte d'instinct musical du beau, ne devance-t-il pas les subtilités de notre esprit critique et la logique de notre raison savante, qui servent à la justifier comme la théorie musicale explique mathématiquement le plaisir de la mélodie. Le collectionneur, c'est l'homme de goût lui-même. Mais à la sensibilité, aux délicatesses de celui-ci, il ajoute un caractère exceptionnel. Non content d'orner sa maison, il s'est épris passionnément de la beauté des choses en elles-mêmes. Il aime ces peintures ou ces objets pour eux-mêmes, ou du moins, pour leur charme et aussi pour ce qu'ils expriment du caractère humain. Si bien qu'il ne peut s'empêcher d'imaginer qu'il en existe de plus exquis, de plus lyriques, que ceux qu'ils possèdent déjà, et ceux-là son flair de fureteur, son talent de chasseur les lui révèlent tous de suite. Il prend à les découvrir un plaisir plus aigu que le contentement satisfait que lui donnent et redonnent les anciens. Une sorte de coquetterie supérieure stimule sa perspicacité. Aux plaisirs répétés et immobiles de l'homme de goût casanier, il finit par préférer les émotions vives réservées à un homme de goût explorateur. C'est, si l'on veut, un amant impatient qui se voue à la beauté même plus qu'à une maîtresse. Mais c'est un Don Juan qui saurait aimer. Il y a, en effet, une noblesse extrême dans sa recherche. J'ai parlé d'explorateur. Le collectionneur ressemble à la fois au déchiffreur d'archives, aux meneurs de fouilles archéologiques et au voyageur qui tente de pénétrer méthodiquement dans les régions inconnues. Il est tout cela, un peu comme un missionnaire, que sa foi esthétique conduit à devancer l'historien. Ne voit-on pas les meilleurs de ses pareils, après avoir recherché les œuvres les plus typiques des époques classées, s'appliquer à réhabiliter les représentants méconnus, ou les maîtres négligés de ces mêmes époques ? Puis non contents de ces premières expériences, où leur talent s'est assez aisément éprouvé, ils iront du méconnu à l'inconnu ; ils s'appliqueront à distinguer dans les débuts des vieilles civilisations, les primitifs sincères, dans l'Extrême-Orient ancien, les génies anonymes qui dominent une invention trop disciplinée, ou bien parmi les créateurs qui s'essayent, près de nous, à former l'art de demain, ceux dont personne encore ne comprend qu'ils sont déjà les chefs et qu'ils seront les maîtres.

about telling how he paid the least or the most for it ! And as he goes digging here and picking there, the collector accumulates innumerable things which he heaps up aimlessly. He hides some in his cellar, sends others away to the attic. In his house, no one can live, or sit down for a moment. His furniture is barred from any use, and covered with other things. His house comes to being like the bric-a-brac *shops which he haunts. In his unfaithfulness, he ignores the beauties which he has preferred a while. He loves but the latest arrived. He seems to have relish in scattering former collections, thus favouring his passion for unexpected discovery. And he heaps up in disorder the produce of his adventurous hunt, like a miser who does not appreciate his riches, since he does not understand that which precisely constitutes their value : the decoration they can bring into life.*

But such a portrait of the collector is but a caricature. A superficial painter of customs would perhaps draw it humorously in order to amuse his readers.

For the lover of the arts, who understands him, envies him and loves him, he is not the hunter who pursues any game for hunting's sake, without aim or reason. The collector is quite a different man. How could he select the things he prefers without some judgment ? He is necessarily gifted with that aesthetic sense, which is probably our most harmonious faculty. Does not this sort of musical instinct of the beautiful exist before the subtilities of our critical spirit and the logic of our learned reasoning, which only justify it as the theory of music gives a mathematic explanation of the pleasure of the melody ? The collector is the true man of taste. But to the latter's sensitiveness and delicacy, he adds an exceptional characteristic. He is not satisfied with decorating his house : he has grown passionately fond of the very beauty of things. He loves those paintings or those objets d'art *in themselves, or at least he loves their charm and also what they express of the human character. So that he cannot help imagining that there are some, more exquisite, more lyrical than those he possesses already, and those are revealed to him more immediately by his hunter's shrewdness and talent. He finds in their discovery more a sense of pleasure than the satisfaction he receives from the old ones. A sort of superior coquetry stimulates his perspicacity. To the repeated and motionless joys of the stay-at-home man of taste, he comes to prefer the sharp emotions that are reserved to the explorers. He is, if you like, an impatient lover who gives himself to beauty itself rather than to one particular mistress. But he is a Don Juan who could love : there is indeed an extreme nobility in his research. I have called him an explorer. The collector is at the same time like the reader of old records, the man who directs archaeological excavations, and the traveller who attempst to penetrate methodically into unknown lands. He is all those, somewhat like a missionary whose aesthetic faith leads him to anticipate the historian. Can we not see the best of his kind, after having pursued the most typical works of classified periods, now endeavouring to*

Aussi, dans notre société qui s'intellectualise et s'affine en sensibilité esthétique, le collectionneur tient-il de plus en plus un rôle de premier plan. Il conquiert au goût des domaines neufs. Il peuple les régions désertes de l'esprit, de sujets inappréciés. Il corrige les erreurs, les oublis de la civilisation qui se flatte de progrès, les duretés de la cruelle évolution. Les bouleversements des nations et des familles, le dédain des générations successives pour les préférences de leurs aînées immédiates, expliquent trop facilement la dispersion inévitable des ensembles d'art. Sur le champ de bataille des goûts et des idées, le collectionneur tient la place de l'infirmier. Parmi les œuvres d'art en débâcle, il recueille les blessées, et son diagnostic désigne celles qui sont dignes de survivre. Si sa demeure ressemble parfois plutôt à un refuge qu'à un ensemble trop soigneusement classé, il ne faut accuser du méfait que sa généreuse mission et sa noble passion chasseresse. Si elle ressemble à un laboratoire, il faut en excuser le maître, qui parmi ses enfants trouvés cherche à reconnaître des parents aux ressemblances inattendues, puis repart à la poursuite de ceux qui manquent encore à la famille. Mais comme l'explorateur téméraire prépare l'avènement de l'ordre que viendra ensuite organiser l'administrateur prudent, le collectionneur en ses jours d'aventure, préfère le voyage de découverte alors que pareil à son frère, l'homme de goût, il se pourrait contenter de composer pour y vivre un décor choisi et invariable.

***

L'exemple des deux types d'amateurs dont nous avons esquissé le portait a sans doute suggéré la création des Musées. Les amateurs sans collections, ont voulu, un jour, profiter de la collection des autres. Le public vient, en somme, dans les Musées pour s'essayer aux plaisirs des maîtres de goût. Et il s'est formé une race d'amateurs désintéressés, qui ont consenti à collectionner pour le public. Je veux parler des conservateurs de Musées. Savants et hommes de goût à la fois, la noble et délicate passion que leurs modèles cultivent pour eux-mêmes dans le silence du cabinet, ils s'y livrent, sous les regards critiques de tous, au profit de tous. Auxquels de leurs deux modèles ressembleront-ils le plus volontiers, pour bien remplir leur mission ? Comment concevront-ils les Musées, cette collection qui est formée par de fins amateurs, mais qui doit servir aux travaux des critiques et des artistes les plus différents et qui doit diriger la curiosité des milliers de visiteurs ?

Deux conceptions opposées s'affrontent, depuis la fondation du Muséum.

La première qui l'a longtemps emporté, se réclame de certaines doctrines esthétiques qu'elle entend servir. Pour elle le Musée doit être, un temple de goût, c'est-à-dire qu'il ne doit abriter que des œuvres conformes à un certain genre de beauté. Le public ne devra admirer que celles-là et les artistes devront les imiter seules. Le Musée a pour mission d'élever les âmes, d'éloigner les esprits du réel qui est laid de leur ouvrir un moment la porte d'un ciel

rehabilitate the disregarded representative, or the neglected little masters of those same periods ? Then, not content with these first experiments, in which they have more easily tried their talent, they will go from the disregarded to the unknown ; they will endeavour to sort out, from the beginnings of old civilisations, the sincere primitive artists ; from the ancient Far East, the anonymous geniuses who mastered the excessive discipline of invention ; or else, from among the creators who are trying in our own time to form the art of to-morrow, those whom nobody yet recognises as leaders and as the masters of the future.

Thus, in our society, which is becoming more intellectual and is reaching a more delicate aesthetic sensibility, the collector fills a more and more important part. He conquers for taste new regions. He furnishes desert places of the mind with unappreciated subjects. He corrects the errors, the omissions of civilisation, which pretends to be progressing, the hardships of cruel evolution. The upsetting of nations and families, the scorn of every successive generation for the loves of their immediate olders, account too easily for the unavoidable scattering of art collections. On the battlefield of taste and of ideas ,the collector holds the place of the hospital orderly. Amongst the works of art that are breaking up he receives the wounded, and his diagnosis selects those which are worthy to survive. If his house is sometimes more like an asylum than a carefully classified collection, we must blame only the unselfishness of his quest and the nobility of his hunter's passion. If it is like a laboratory, we must excuse the master who, among his foundling children endeavours to recognize parents with unexpected similarities, and then is off again after those who are still missing from the family. But, like the bold explorer preparing the advent of the order which the cautious administrator will organize later, so the collector in his adventurous days, prefers the travels of discovery, when, like his brother the man of taste, he might be content with the composition of some choice and unchanged environment in which to live.

***

The example of the two types of lovers of art whose portrait we have sketched, has probably suggested the creation of Museums. The art-lovers without a collection have some day desired to enjoy the collections of others. In short, the public came to the Museums to attempt to feel the pleasure of the masters of taste. And a race has thus been constituted, of disinterested amateurs who have consented to collect for the public. I mean the keepers of Museums. Those learned men of taste devote themselves, under the critical eye of the public and for the common good, to the noble and delicate passion which their models foster in the silence of their closets. Like which of their two models will they most fain be, in order to fill their mission better ? How will they conceive the Museum, that collection created by shrewd amateurs, but which must help in their work the most different critics and artists and must direct the curiosity of thousands of visitors ?

peuplé d'images poétiques. Inévitablement, ces œuvres d'art, où la nature est idéalisée selon certains modèles classiques dont les imitateurs n'empruntent au reste que les agréments superficiels, ces œuvres-là seront exclusivement admises dans ce temple d'une religion un peu sectaire.

La seconde méthode s'inspire de la méthode historique. L'étude des faits oblige ses partisans à admettre que les doctrines esthétiques ont varié dans le temps et par le monde. Ils ne se reconnaissent donc le droit de prononcer ni admission privilégiée, ni exclusion absolue. Ils s'efforcent de distinguer les diverses formes d'art auxquelles les hommes ont été sensibles. Ils réservent une place aux artistes qui ont été célèbres et que pourtant notre temps peut admirer moins. Mais ils s'arrogent le droit de réhabiliter ceux que leur temps a dédaignés et en qui ils croient découvrir quelque mérite. Ils se penchent vers les primitifs dont la naïveté a souvent tant de charme et tant de justesse, vers les imparfaits qui doués d'un talent moindre que leur génie ont pourtant montré les voies nouvelles.

Et voici le péril auquel les expose l'abus d'une telle impartialité. Le Musée d'art va-t-il ressembler à un cabinet d'histoire naturelle? Va-t-il aligner, classer étiqueter, les échantillons de toutes les manifestations de ce phénomène psychologique qu'est la création artistique?

Il est aisé de répondre que les organisateurs de ces collections publiques n'oublient point qu'ils n'ont à retenir que des œuvres d'art dignes de ce nom. Et, sans doute, c'est un de leurs plus rares talents, et c'est une de leurs joies les plus délicates, que retrouver toujours sous les artifices périmés de la mode, à travers les procédés d'école, au-delà des imperfections dont peu de créateurs sont exempts, et à travers les variations incessantes des manières dans chaque époque, les mérites qui font l'artiste véritable! sensibilité, vision sincère donc personnelle, divination du caractère vrai des êtres et des choses, c'est-à-dire réalisme profond, sens des couleurs, des lumières et des formes, intelligence et don du dessin qui est la synthèse juste de l'espace et du mouvement, composition appropriée au sujet, imagination du jeu harmonieux des lignes qui fait le décorateur, que sais-je encore?

Au total, le Musée à caractère historique propose à l'étude du visiteur inconnu, une sélection d'œuvres d'art choisies avec une sage impartialité critique, au nom d'une esthétique aussi largement comprise que possible. Ce visiteur inconnu trouvra donc, sans doute, dans ce Musée de quoi contenter les goûts qu'il a su déjà se donner. Mais, sans le chercher, sans le vouloir presque, il sera conduit à se heurter à ce qu'il ignore encore, à ce qu'il dédaigne ou déteste peut-être. A côté du plaisir de revoir sans cesse ce qu'il croit préférer exclusivement, il connaîtra la légère contrainte de ne pouvoir éviter toujours le spectacle des œuvres de telle époque, qui ne flattent point ses habitudes; il sera parfois déconcerté par la volonté des maîtres dont son imagination paresseuse n'a pas encore deviné la sensibilité ou le caractère. Malgré lui-même s'il s'est dérobé, il songera, il réfléchira. Un jour, il reviendra contrôler ses

Two opposed conceptions have confronted each other ever since the Museum has been founded.

The first, which has long been predominant, is connected to certain aesthetic doctrines which it means to serve. According to it, the Museum must be a temple of taste, that is, it must shelter only works that are conformable with a certain type of beauty. The public will have to admire, and artists to imitate, no other. The mission of the Museum is to elevate souls, to take the minds away from ugly reality, to open for them for a while the gate of a heaven full of poetic images. Fatally these works of art in which nature is idealized after some classical models, of which their imitators moreover do not borrow more than the superficial charm, will alone be admitted in such a temple.

The second method is inspired from the method of history. The study of facts obliges its supporters to recognize that aesthetic documents have not been the same in all times and through the whole world. Consequently they do not assume the right to decide either a privileged admission, or an absolute exclusion. They endeavour to distinguish the various forms of art which have pleased men. They keep some room for the artists who have been famous, but whom our times may not admire so much. And moreover they claim the right to rehabilitate those whom their time has scorned, and in whom they think they discover some work. They turn towards the primitive, whose naivety has often so much of charm and of truth; towards the imperfect, who with a talent lesser than their genius, have yet pointed to new paths.

And here is the danger to which they are exposed by an excess of such impartiality. Shall the Art Museum be like a Natural History room? Shall it arrange, classify, label, the samples of all the manifestations of that psychological phenomenon which is artistic creation?

It will easily be retorted that the organizers of such public collections do not forget that they must only retain works of art worthy of that name. And this is undoubtedly one of their rarest talents, and one of their most delicate joys, always to find under the obsolete vagaries of fashion, through the schooldevices, beyond the imperfection of which few creatures are free, and through the unceasing variations of manners in every period, the merits that make a true artist: sensitiveness; a sincere, then personal insight, a guessing of the true character of beings and of things: that is to say, profound realism, the sense of colour, of light and of shapes, the intelligence and the gift of drawing, which is the right synthesis of space and movement, a composition suited to the subject, the imagination of the harmonious play of lines that makes a decorator: and what not besides?

On the whole, the Museum with an historical character offers to the unknown visitor's studies, a selection of works of art chosen with wise critical impartiality, in the name of an aesthetic doctrine as broadly conceived as possible. The unknown visitor will then find, of course, in such a Museum, what satisfies the tastes he has already acquired. But, without attempting to do so, and almost against

répulsions. Elles se feront moins vives. Un plaisir se glissera parmi elles. Voilà un esprit pour qui s'ouvre une porte nouvelle, un amateur qui apprend à aimer, ce qu'il n'aimait pas encore.

Et je ne veux pas dire qu'il admirera désordonnément toutes choses. Il a préféré, résisté, réfléchi ; cet effort le conduira au discernement artistique. Il saura raisonner ses goûts. Or, dans ce domaine de l'intelligence et du goût, ce qui fait l'homme meilleur, l'homme sociable, n'est-ce pas cette qualité que l'on désigne assez inélégamment d'une métaphore agricole : la culture. Plus finement nos aïeux prétendaient s'adonner à l'humanisme. Et il nous arrive encore de leur ressembler sur ce point. Or, l'humanisme est une religion de la raison inspirée de l'exemple des Anciens, mais qui s'est enrichie de nuances, qui est devenue universelle et en somme humaine. Ce serait le méconnaître que le définir trop étroitement, mais c'est sans doute l'entendre bien que de retenir sa principale leçon : il enseigne en effet, la croyance dans l'esprit humain, mais croyance subordonnée à un contrôle sans cesse renouvelé, soumise à une critique incessante. La raison ne saurait avoir foi en elle-même, qu'à la condition de douter toujours d'elle-même.

La clarté de l'esprit et la justesse du jugement sont à ce prix. Mais c'est là un rude effort pour nos crédulités naturelles. Fontenelle écrivait déjà : « Il faut beaucoup de raison pour douter longtemps ». Il y faut aussi une certaine étendue de savoir qui permette les comparaisons, ces mariages d'idées dont naît l'idée générale.

Or, n'est-ce pas à des rapprochements de cet ordre que la visite des Musées, composés selon la méthode historique oblige les esprits les plus réservés. Bien mieux, la simple promenade, du plus ignorant, du moins humaniste des hommes, à travers des collections variées mais ordonnées, ne suffit-elle pour agacer ses préférences involontaires, pour irriter ses goûts inconscients. L'homme simple, aux habitudes étroites, aux notions courtes et définitives, aux opinions toujours absolues, se trouvera ici roulé au long du courant des variations humaines, illustrées de façon éclatante, par de frappantes images. Malgré lui, sans réfléchir autrement, il emportera de sa visite, son premier doute encore obscur. A travers son étonnement irréfléchi, il gardera le vague respect pour une mystérieuse beauté abstraite, qu'il est loin de comprendre, mais dont il est bien obligé de se dire qu'elle existe, puisque d'autres hommes la distinguent à travers des apparences qu'il a jugées incohérentes.

Et ceci ne prouve-t-il pas que les Musées sont sans doute, dans la vie intellectuelle moderne, un des milieux les plus favorables à l'enseignement, non doctrinaire, du plus pur humanisme ?

Nécessairement, dès qu'un homme aura gagné quelque goût des œuvres d'art, il aura sans y songer, appris à respecter l'originalité, donc la personne humaine et il sera prêt à comprendre comment se concilient les contradictions individuelles, dans quelques principes généraux, qu'il faut respecter avec ardeur, mais que l'on doit se contenter de définir avec prudence.

his will, he will be led to come across what he still ignores, perhaps what he scorns or hates. Beside the pleasure of seeing again repeatedly what he thinks he prefers exclusively he will know the slight restraint of being unable always to avoid the sight of the works of such or such period, which do not flatter his habits ; he will sometimes be disconcerted by the will of masters, the sensibility or character of whom his lazy imagination has not yet divined. In spite of himself, even if he has escaped from their sight, he will think, he will reflect. Some days, he will come back to ascertain his repulsions, which will become lesser. Some pleasure will creep into them. This is a mind for whom a new way is being opened, an amateur who learns to love what he did not love before.

And I do not mean that he will admire everything at random. He has preferred, resisted, reflected ; such an effort will lead him to artistic discrimination. He will know how to think his own preferences out. Now, in the domain of intelligence and taste, what makes a better man, a sociable man, if not that quality which we call by a rather inelegant agricultural metaphors culture ? In a more delicate way, our grandfathers said that they applied themselves to humanism. And we happen on occasion to be like them in this. Now, humanism is a religion of reason, inspired by the example of antiquity, but which has grown richer in shades, which has become universal, and in short, human. To give a too narrow definition of it would be a misappreciation, but we certainly understand it rightly if we retain its chief lesson : it teaches indeed belief in the human spirit, but a belief that is submitted to an ever renewed inspection, to an unceasing criticism. Reason can only believe in itself if it is always doubting itself.

Clearness of mind and correctness of judgement depend upon that. But they mean a hard effort for our natural credulousness. Fontenelle wrote already in his time : " It takes much of reason to doubt for a long time. " It takes also a certain extent of knowledge, which enables one to make comparisons, those marriages of ideas from which springs forth the general idea.

Well, does not the visit to Museums, composed after the historical method, urge the most reserved minds to such comparisons ? Better still, is not the simple ramble of the most ignorant, of the man who is the least a humanist, through various but arranged collections, enough to tease his unvolountary preferrences, to irritate his unconscious tastes ? The simple man with narrow habits, with limited and definite notions, with always absolute opinions, will find himself here being carried along the stream of human variations, illustrated in a splendid manner by striking images. In spite of himself, without further reflection, he will return from his visit with his first seed of doubt yet dim. In his unreasoned astonishment, he will retain a vague reverence for a mysterious abstract beauty, which he is far from understanding, but of which he is nevertheless obliged to accept the existence, since other men can see through shapes which he has found incoherent.

***

Le Musée moderne, histoire de l'art, illustrée et vivante, est donc bien autre chose qu'un simple répertoire ou un dictionnaire, voire un cinématographe supérieur dont le spectateur errant parcourerait le film immobile. C'est le livre d'images où les hommes ont fixé, selon les temps, leur manière de voir le monde et de se voir eux-mêmes. Comment ce livre sera-t-il composé et présenté ? Tout en se conformant à la méthode historique, le contenu des Musées est classé aussi par auteurs, par genres, ou par régions. Il existe un Musée pour les œuvres exclusivement d'un Rodin ou d'un Gustave Moreau, il existe un Musée ou un département de Musée pour la sculpture ou la peinture, pour la préhistoire nationale ou pour les antiquités égyptiennes et dans cette dernière division, les objets demeurent souvent classés par espèces : haches, silex, sarcophages, sculptures. Au contraire, d'autres Musées confondent toutes les catégories d'œuvres d'art qui sont présentées, en reconstituant autant que possible les ensembles d'une époque.

Quel est, dans ces deux modes de présentation, celui dont on peut attendre le meilleur Musée, celui qui exercera l'influence la plus favorable sur l'esprit du public ou de l'amateur, sur le talent des artistes ?

Remarquez-le, nous voici revenus aux deux types de collections préférées, l'un par notre homme de goût casanier, l'autre par notre homme de goût fureteur. Leur double exemple, qui a ses raisons, nous expliquera sans doute l'existence parallèle du Musée spécialisé et du Musée d'ensemble.

Il est clair que le musée consacré à un seul artiste est un hommage que l'admiration ou la piété rend à un génie considéré comme le poste d'un site ou le héros d'une localité. Mais ces isolés, devront figurer aussi dans les Musées communs, où la présence de leurs maîtres expliquera par action ou réaction, la genèse de leur talent et l'épanouissement de leurs dons les plus rares, tandis que la présence de leurs successeurs rendra hommage à l'influence qu'ils ont pu exercer. Les maîtres, les novateurs, ne se comprennent bien et ne se placent à leur rang qu'au milieu de leur entourage naturel.

C'est précisément là, l'utilité des Musées spécialisés. La filiation des écoles et des originalités s'y démontrent en quelque sorte scientifiquement. La collection d'une espèce d'œuvres d'art, s'y constitue peu à peu par famille. L'organisateur spécialisé agit dans des Musées spéciaux comme le collectionneur fureteur. Il a sans cesse l'esprit occupé à rechercher les parentés pour améliorer son classement. Il est ainsi conduit à en établir les lacunes de ses séries. Il s'emploie alors à la recherche des membres inconnus ou méconnus de ces familles et à éliminer ceux dont l'épreuve du séjour dans le Musée ainsi conçu a montré qu'ils sont indignes, par leur qualité d'y demeurer. Ce conservateur explore donc l'art et les époques auxquels il s'est consacré et le Musée spécial est nécessaire tant que les séries ne seront pas suffisamment complètes. C'est et ce sera longtemps, peut-être toujours, le Musée des

And does not this prove that Museums are probably in modern intellectual life, one of the most propitious environments for the liberal teaching of the purest humanism ?

Of necessity, as soon as a man has taken some liking for works of art, he will have, unawares, learnt to respect originality, and then the human person, and he will be ready to understand how individual contradictions can be conciliated in a few general principles which one must fervently respect, but which one must be content with defining with prudence.

***

The modern Museum, an illustrated and living history of art, is consequently quite different from a simple repertory or dictionary, or even from a superior kind of cinematograph, in which a moving spectator walks along a fixed film. It is a book of pictures in which men have engraved, according to the various periods, their conception of the world and of themselves. How will this book be composed and shown ? While following the historical method, the contents of Museums are also arranged by authors, types and regions. There is a Museum reserved exclusively to the works of a Rodin or of a Gustave Moreau, there is a Museum or a department of a Museum reserved to sculpture or painting, to national prehistoric remains or Egyptian antiquities, and in this latter section, objects are often arranged in species : axes, flints, sarcophagi, sculptures... On the contrary, other Museums unite all the categories of works of art exhibited, trying to reconstitute as much as possible the ensembles of some period.

From which of these two manners of presenting a collection, can we expect the best Museum, the Museum which will exercise the most propitious influence over the mind of the public or of the amateur, over the talent of artists ?

You may notice that we are back to the two types of collections preferred, the one by our stay-at-home, the other by our hunting man of taste. Their co-existence, which can be justified, will probably account for the parallel existence of the specialised Museum and of the general Museum.

It is obvious that the Museum dedicated to one single artist is an homage paid by admiration or piety to some genius who is considered the poet of a scene or the hero of a place. But these solitary artists must also figure in the general Museums, where the presence of their masters will explain the action or reaction which have developed their talent and helped their rarest qualities to flourish, while the presence of their successors will be an homage to the influence they may have exercised. Masters and innovators can only be well understood and placed in their own rank in their natural environment.

This is precisely the use of specialised Museums. The filiation of schools and of individuals is there, so to speak, scientifically demonstrated. Examples of a certain type of work of art are little by little collected as a family. The specialised organizer works in such

temps préhistoriques et des âges lointains dont les fouilles ou les trouvailles funéraires ne permettront jamais de reconstituer tout le décor, œuvre de l'homme. C'est le Musée des écoles nouvelles, des arts de générations encore mal appréciées et dont les amateurs ou les organisateurs de Musées s'efforcent encore de sélectionner les œuvres et d'établir la psychologie et l'histoire exactes.

Mais ce Musée-collection peut-il être davantage? Peut-il être le Musée modèle des arts classiques, présentés utilement au public, aux élèves, aux amateurs même, du moins à ceux qui ne sauraient exercer leur goût que dans les collections publiques? En réalité, un tel Musée est un Musée dictionnaire, où s'alignent élégamment et savamment, sans doute, les œuvres jugées dignes d'y figurer, du point de vue esthétique ou historique. Et ce dictionnaire de la langue figurée n'est jamais clos. Comme l'est pour de longues périodes le dictionnaire de la langue parlée, il évolue sans cesse, il se développe sans répit; son contenu se multiplie des trouvailles rétrospectives et des créations chaque jour renaissantes ou novatrices. Jusqu'où s'étendra-t-il? A quel point s'accroîtra-t-il de la sorte? On ne songe pas sans une certaine appréhension à ce que peut-être un jour la galerie des peintures d'un Louvre: 20.000 toiles exposées en double rangée au-dessus de 7 ou 8 kilomètres de cimaise... Quel sportif entraîné parcourra tout entier un tel Musée sans fatigue? Quel visiteur perspicace y saura, y pourra distinguer autre chose que les œuvres rendues populaires par l'anecdote, la tradition ou le jugement d'autrui? S'il est l'instrument parfait de la recherche savante, en quoi un tel Musée peut-il vraiment contribuer à propager la notion de l'art vrai, à affiner le regard, la sensibilité, à former le jugement de beaucoup, de quelques-uns même de ces profanes que nous sommes chacun à notre tour devant un art peu étudié ou une époque mal connue? Ce Musée-collection ne doit-il pas un jour, pourvu qu'il soit aménagé commodément dans un espace étroit ou démesuré, servir en effet de dictionnaire? S'ouvrant libéralement à tous ceux que la science, ou la curiosité même passagère, conduit à une recherche, il doit devenir et rester un instrument de travail, je le répète, un merveilleux dictionnaire d'originaux. Un tel Musée dès lors ne saurait ni souffrir de classements variables ou conventionnels, de distinctions arbitraires entre les genres, ni non plus manquer à sa mission précisément en s'enrichissant sans limite.

A côté, au-dessous de la collection sans fin, où passionnément s'égarent le savant et l'amateur, un autre Musée doit s'ouvrir au voyageur, au passant, au badaud dominical. Ce doit être un aimable oasis aux aspects reposants. Une évocation, perfectible sans doute par l'effort critique, mais provisoirement complète et présentée comme un ensemble définitif. Ce sera, si l'on veut, à côté du Musée-dictionnaire, le Musée-roman... Mais, pour guider et préciser ses hypothèses, le spécialiste lui-même d'un art arbitrairement isolé, ne saurait étudier seulement la technique et l'histoire de cet art. Il doit reconstituer sans cesse, par l'imagination à défaut de réalité, le milieu où cet art a évolué et par conséquent établir la filiation,

Museums like the hunting collector. His mind is always busy looking for new relationships so as to make his classification better. He is thus led to ascertaining the gaps in his series. He spends his time looking for unknown or misjudged members of families, and eliminating those whom the trial of a sojourn in such a Museum has proved of a quality not worthy of staying there. This keeper explores thus the art and the periods to which he has consecrated himself, and the specialised Museum is necessary so long as the series will not be sufficiently complete. It is, and will long be, if not for ever, the Museum of the prehistoric periods and of the distant ages, the whole scenery of which, so far as men made it, neither excavations or discoveries in tombs will ever enable us to reconstitute entirely. It is the Museum of the new schools, of the art of new generations as yet misappreciated, the works of which amateurs or the organizers of special Museums are still striving to select, while they try to establish their exact psychology and history,

But this collection-Museum, can it be more? Can it be the model Museum of classic arts, presented usefully to the public, to students, even to amateurs, at least to those who could not train up their taste otherwise than in public collections? In reality such a Museum is a dictionary-Museum, where are lined up elegantly and learnedly, without doubt, the works judged worthy of figuring therein, from the aesthetical or historical point of view. And this dictionary of the figured language is never closed, as is, for long periods, the dictionary of the spoken language: it evolves unceasingly, it develops itself without respite; its contents multiply themselves with the retrospective things found and the every day reviving or innovating creations. Up to where will it extend? Up to what point will it grow in this way? One does not think without a certain apprehension of what may be one day the Gallery of paintings of the Louvre: 20,000 paintings exhibited in a double row above four or four miles and a half of cyma... What trained sportsman will go quite entirely over such a Museum without fatigue? What perspicacious visitor will know how, and be able to, distinguish therein anything else but the works rendered popular through anecdote, tradition or the judgment of others? If it is the perfect instrument of learned researches, in what way can such a Museum it in reality contribute to propagate the notion of true art, affine sight, sensitiveness; to form the judgment of many, of even a few of these profane persons of which we are each, in our turn, before an art little studied or a not well known epoch? This collection-Museum, must it not one day, on condition that it be disposed conveniently in a limited or excessive space, serve in fact of dictionary? Opening itself freely to all those which science, or even passing curiosity, conducts to make researches, it must become and remain an instrument of work, I repeat it, a marvellous dictionary of originals. Therefore such a Museum ould neither suffer from a variable or conventional classification, from the arbitrary distinction between the kinds, nor either fail

reconnaître les propres parents de cet art et ranimer l'atmosphère où celui-ci s'est épanoui. Il est obligé de concevoir, de recréer les ensembles... Ce que le critique est donc tenu d'imaginer sans cesse, le Musée destiné au public ne se doit-il de le réaliser pratiquement, autant que cela est possible. Et nous voici revenus, en effet, à l'imitation de l'homme de goût. Il semble bien que la reconstitution des ensembles soit l'idéal du Musée. Comme notre homme de goût, le visiteur, aime à se trouver soudain transporté dans un décor, où l'œuvre d'un maître, d'un moment, s'évoque tout entier. Quand cela est possible, l'architecture doit venir enchâsser de ses lignes aussi bien la sculpture et la peinture que le meuble et le vêtement.

L'impression cherchée par l'amateur ne saurait être vive et nette que dans ce décor reconstitué. Chaque production, le chef-d'œuvre même de peinture le plus lyrique, le plus intellectuel, le plus indépendant de son temps par la puissance du génie de son auteur, ne s'élèvera à sa hauteur qu'en opposition, si l'on veut, avec les moindres contemporains, et il ne perdra rien à respirer dans l'atmosphère commune dont il est toujours plus imprégné qu'on ne croit et où il a peut-être apporté des souffles nouveaux que l'on sentira mieux ainsi. Les meneurs du jeu et les disciples, ayant cultivé des arts différents, s'expliqueront mieux les uns par les autres. La réussite des uns et des autres, ou leur insuffisance apparaîtra plus clairement grâce à la réussite même de la reconstitution. Et mis en présence d'un ensemble d'œuvres divers plus évocateur, l'amateur, ce gourmet des visions délicates, aiguisera sa perspicacité à distinguer les nuances les plus exquises des talents et des genres dont il rapprochera les ressemblances et les dissemblances.

***

Il nous reste maintenant à examiner quelle peut être l'influence des Musées ainsi conçus sur la création artistique contemporaine. La multiplication des Musées est un phénomène dont nous avons indiqué l'importance sociale mais dont il n'est peut-être pas possible de pressentir encore toutes les conséquences. Un jugement superficiel les rend parfois responsables de l'absence de style original, pendant une longue période du XIXe siècle. Mais c'est là une erreur foncière. L'absence de style ne s'est fait sentir que dans les arts décoratifs tandis qu'il n'existait pas encore de Musée d'arts décoratifs. Au reste, dans un pays comme la France où les Musées des Beaux-Arts ont proposé de magnifiques exemples, la peinture et la sculpture ont produit au XIXe siècle de glorieux chefs-d'œuvre. Il est vrai que l'ouverture des Musées n'a pas suffi à réveiller ou à éveiller le talent dans d'autres pays. Mais c'est là, un autre problème. En tous cas, le Musée ne paraît pas frapper les artistes, là où il s'en trouve, d'une admiration paralysante pour le passé qui les voue à la copie sans cesse répétée. Loin de là.

Nous avons indiqué déjà comment s'humanise inconsciemment le visiteur, même ignorant, grâce à la simple impression qui émeut ses sens au spectacle varié de beaux ensembles d'époques diverses.

in its mission precisely by enriching without limit.

Aside, below the collection without end, where the learned man and the amateur go astray, another Museum must open up to the traveller, to the passerby, to the dominical loiterer. It must be a pleasing casement-window with reposing aspects. An evocation, perfectible without doubt by the critical effort, but privisionally complete and presented as a definite ensemble. It will be, if one likes, beside the dictionary-Museum, the novel-Museum. But to guide and precise his hypotheses, the specialist himself of an art arbitrarily isolated, could not study only the technique and history of that art. He must reconstitute unceasingly, by imagination, failing reality, the surroundings where that art has evolved, and consequently establish the filiation, recognise the near relatives of that art and revive the atmosphere where it has expanded. He is compelled to conceive, to recreate ensembles... That which the critic is therefore held to imagine now and again, does not the Museum destined to the public, owe it to itself to realize it practically, as much as it is possible. And now we have gone back, in fact, to the imitation of the man of taste. It is well apparent that the reconstitution of the ensembles be the ideal of the Museum. As our man of taste, the visitor likes to find himself suddenly in a scene in which is recalled the whole work of a master or of a moment. Whenever that is possible, architecture must bring the shrine of its lines to sculpture and painting, and furniture and clothes as well.

The impression which the amateur wants can only be vivid and clear in such a reconstituted scene. Every production, even the most lyrical, the most intellectual of master-pieces, and also that which the powerful genius of its creator makes most independent of its time, will only affirm its lofty position if opposed to its lesser contemporaries, and it will not lose any of its value if it breathes in the common atmosphere, with which it is always more saturated than is generally thought, and into which its juxtaposition has perhaps brought new winds which will be better realised. The leaders of the game and the disciples, as they will have followed different arts, will thus explain each other better. The success of all and their imperfections, will appear more clearly with the help of the reconstitution. And in the presence of a more evocatery collection of various works, the amateur, he who relishes in delicate sights, will sharpen his perception in trying to distinguish between the most exquisite shades in talents and types, the likenessess and dissimilarities of which he will compare.

***

We have now to examine what influence Museums thus understood can exercise over contemporary artistic creation. We have pointed out the social importance of the multiplication of Museums, but it is not yet possible to foresee all its consequences. A superficial judgment will sometimes make them responsible for the absence of an original style during a long period of the XIXth century. But this

Nous avons observé, comment l'amateur d'art au fur et à mesure que sa sensibilité s'aiguise, et que son jugement se nuance plus délicatement, se soucie d'aimer les époques difficiles, et la plus difficile de toutes, l'époque contemporaine. Il arrive nécessairement par une coquetterie méritoire, une élégance raffinée, à se faire le premier juge de la qualité d'un art qui se forme sous ses yeux et dont il peut être le guide...

L'exemple des Musées, les Musées d'ensemble surtout dont la présentation même affirme formellement qu'ils sont consacrés à des temps révolus, qui se sont suffi à eux-mêmes et qui ont marqué dans tous les arts, contribuent donc à former l'amateur d'art contemporain. Cet exemple va-t-il gêner, écraser les artistes contemporains ?

M. Paul Valéry a très finement noté que le classicisme est exactement l'inverse de la copie des Anciens.

On n'est pas un classique si l'on s'efforce, avec ses propres moyens, de refaire ce que d'autres ont déjà fait, et fort bien, avec les moyens de leur temps. On n'est un classique que si l'on exprime sincèrement ce que l'on est soi-même parmi les siens. On est un classique que si l'on est de son temps, en s'égalant aux grands Anciens, par des mérites que le sens esthétique devine, que la critique définit sagement et dont la perception abstraite, le discernement au-dessous des apparences agréables, est le divin et rare plaisir de l'art.

C'est là une nuance essentielle qui ne saurait échapper aux artistes dignes de ce nom.

Nos grands contemporains ont prouvé, par leurs œuvres, combien ils en faisaient la loi profonde de leur art. Leur originalité, les remarquables réussites de quelques génies et de plusieurs écoles, qui ont fleuri au moment même où les musées se faisaient innombrables, tout nous atteste que l'influence de ceux-ci n'a pas été néfaste. Sans paradoxe, on peut même affirmer que la multiplication de ces Musées contribuera à stimuler la personnalité des artistes véritables. Ne chercheront-ils pas à égaler les maîtres par un effort purement personnel, d'autant plus qu'ils auront mieux constaté qu'on ne les égale pas en les imitant ?

C'est là une espérance rassurante pour l'avenir des Musées. Faut-il aller plus loin ? Faut-il prophétiser que les Musées, de mieux en mieux présentés en vivants ensembles, commentés par un enseignement précis qui propagera cette fine sensibilité artistique, qui est égale en sagesse délicate à la plus exquise culture littéraire, ces Musées corrigeront le public de l'habitude de vivre dans de fâcheuses et grossières imitations des arts passés ? Apprendront-ils à chacun comment il faut aimer l'art de son temps ? Il semble qu'un tel prodige soit possible.

Il faut donc pour qu'il se réalise, attirer de plus en plus au musée le visiteur inconnu. Il faut aider ce visiteur nonchalant à comprendre que dans les « prisons de l'art », l'art défunt s'immobilise pour survivre en exemple. Il faut lui apporter des reproductions fidèles et commentées, pour qu'il se livre chez lui au plaisir d'aimer demain ce qu'il n'aimait pas la veille. Il réfléchira à la leçon utile et juste des Musées. Ainsi, ses yeux avivés, son esprit tenu

is a fundamental mistake. Such absence of style was felt only in the ornamental arts when there were as yet no Museums of ornamental arts. Moreover, in a country like France, in which the fine-arts Museums have shown beautiful models, painting and sculpture have in the XIXth century produced glorious master-pieces. It is true that in some other countries the opening of Museums has not been enough to revive or to give birth to talent. But this is another problem. Anyhow, the Museum does not seem to strike artists, in the places where there are some, with a paralysing admiration of the past that consecrates them to repeated copying. Far from it.

We have already indicated how the visitor, even uneducated, becomes a better humanist, though unconsciously, through the simple impression that affects his senses at the varied sight of beautiful collections of diverse schools.

We have remarked how the lover of art, as his sensibility becomes sharper, and his judgment more a matter of delicate distinctions, wishes to love difficult periods, and the most difficult of all, the contemporary. He comes of necessity, impelled by a worthy coquetry, a refined elegance, to being the first judge of the quality of an art which is in formation under his eyes, and which he can guide.

The example of Museums, chiefly of general Museums, the very arrangement of which is a formal assertion of the fact that they are dedicated to bygone times, that have been self-sufficient and have left their mark upon all arts, contributes in consequence to the formation of the lover of contemporary art. How can this example hinder and crush contemporary artists ?

M. Paul Valéry has very shrewdly said that classicism is exactly the opposite of the copying of the ancient.

It is not to be classical, to strive for doing again with one's own means what others have already done, and done very well, with the means at their disposal. That man is a classic, who expresses sincerely what he is himself amongst his people. He is a classic only if he is of his own time, the equal of the great amongst the ancient, and has merits which can be recognised by the aesthetic sense, wisely described by criticism, and which it is the divine and rare pleasure of art to perceive abstractly, and to distinguish underneath pleasant forms.

This is an essential distinction which cannot be missed by artists worthy of that name.

Our great contemporaries have proved in their works how much they had made it the profound rule of their art. Their originality, the remarkable success of a few geniuses and of several schools, which have flourished at the very moment that Museums were becoming numberless ; everything makes it plain that the influence of the latter has not been fatal. Without being paradoxical, we may even assert that the greater number of Museums will only help to stimulate the personality of the true artist. Will he not endeavour to equal the masters in a purely personal effort, the more fully he realises that they cannot be equalled by imitation ?

This is a comforting hope for the future of Museums.

en éveil, percevront de mieux en mieux la beauté commune aux maîtres d'autrefois qui ont traduit leur temps et aux maîtres contemporains qui expriment leurs propres émotions.

Henri VERNE,
Membre de l'Institut

Must we go further? Must we prophecy that Museums,—better and better arranged into living ensembles, commented upon by an accurate teaching which will propagate that subtle artistic sensibility which in its delicate wisdom is the equal of the most exquisite literary culture—will draw the public from the habit of living in the midst of unpleasant and rude imitations of the arts of the past? Will they teach everyone how to love art of his own times? It seems that such a miracle can happen.

But, to make it happen, we must bring the unknown visitor more and more to the Museum. We must help this heedless guest to understand that in the "prisons of art", the art of the past is here arrested, in order to be used as an example. We must bring to him faithful reproductions with commentaries, so that at home he may dedicate himself to the pleasure of loving to-morrow what yesterday he did not care for. He will reflect upon the useful and true teaching of Museums. Thus his keener eyes, his mind now kept alert, will perceive better and better the beauties that were common to the masters of other ages who interpreted their times, and to contemporary masters who express their own emotions.

Henri VERNE,
Member of the Institute.



INTRODUCTION

Les musées se multiplient dans nos villes modernes : Musées des Beaux-Arts, des Arts Décoratifs, d'Ethnographie, de Sciences naturelles, d'Anatomie, Musées de la Marine, de la Police, de l'Armée, de l'Hygiène, que sais-je encore ? Le public trouve naturel cette floraison. Et pourtant les Musées sont une invention récente.

L'antiquité ne pensa pas, durant de longs siècles à réunir pour eux-mêmes des objets d'art qui avaient une utilité pratique, un rôle décoratif, une signification religieuse.

Museums are becoming more and more numerous in our modern towns : museums of Fine Arts, of Decorative Arts, of Ethnography, of Natural Science, of Anatomy, museums of the Army, of the Navy, of the Police, of hygiene, and of what not besides ? The public find such a growth quite natural. And yet Museums are but a recent invention.

Antiquity, during many centuries, never thought of collecting for their own sake objets d'art that had their own practical use, or were used for decoration, or possessed a religious meaning.

Les objets que nous exposons aujourd'hui dans nos Musées d'Arts décoratifs, étaient appréciés sans doute pour leur beauté, mais n'en servaient pas moins aux usages domestiques ; les vases grecs, qui nous charment par la grâce de leurs formes ou la finesse spirituelle de leurs peintures, étaient des flacons d'huile ou de parfum; les grandes amphores panathénaïques étaient des prix décernés aux vainqueurs. Si certains de ces objets accompagnaient le mort en sa demeure éternelle, c'est que le défunt avait besoin durant sa nouvelle existence de ses ustensiles familiers, le guerrier de ses armes comme l'enfant de sa poupée.

L'œuvre d'art avait très souvent une valeur décorative, mais on ne l'isolait pas de l'ensemble pour lequel elle avait été créée. Statues ou peintures ornaient les places publiques, les portiques, comme le Poecile, l'atrium des maisons. La beauté de l'œuvre était estimée en elle-même, mais l'œuvre faisait partie d'un tout.

L'objet d'art avait enfin une valeur religieuse. On a beaucoup parlé depuis une vingtaine d'années des origines de l'art. Il est certain que l'objet d'art semble avoir eu longtemps une signification mystique. S'il est vrai que les premiers hommes ne sculptaient ou ne gravaient pas des bisons ou des rennes par simple plaisir, mais pour obtenir des puissances supérieures une sorte de *maîtrise* sur le gibier, s'ils croyaient à un envoûtement, l'objet d'art était un ex-voto. Il garda longtemps ce caractère.

Les Egyptiens et les Grecs accumulèrent les statues et les objets précieux dans les sanctuaires des temples, comme des offrandes à la divinité. Plus l'objet était rare, coûteux ou beau, plus méritoire semblait le sacrifice. Ainsi les *cellæ* des temples se transformaient en trésors ou en petits musées : les temples d'Apollon à Delphes, de Zeus à Olympie, le Parthénon à Athènes contenaient des richesses qui excitaient l'admiration et que Pausanias, ce bon guide, indiquaient aux curieux.

Les Romains commencèrent par imiter les Egyptiens et les Grecs. M. Homo en deux savants articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (1919) a montré comment les temples romains avaient abrité de nombreux chefs-d'œuvre arrachés à l'Hellade. Les Dieux helléniques furent les hôtes des divinités rustiques auxquelles ils étaient assimilés; le Zeus de Leocharès fut transporté dans le temple de Jupiter Tonnant au Capitole, l'Arès de Scopas dans le temple de Mars, l'Héraclès de Myron dans le Temple d'Hercule près du Grand Cirque. Prenons un des exemples cités par M. Homo : le Temple de la Paix, au forum de Vespasien, dédié en 75, enfermait le Cheimon de Naucydès, un Ganymède, une Vénus, la statue colossale du Nil avec ses seize enfants, des peintures comme l'Ialysos de Protogène, le Scylla de Nicomachos, un héros de Timanthe, des couronnes de cinname, ce précieux végétal d'Arabie, enfermées

The objects which we nowadays show in our Museums of Decorative Art were of course appreciated for their beauty, but they were nevertheless used for domestic purposes; the Greek potteries, the graceful shapes, or witty and delicate paintings of which are our delight, were flasks for oil or for ointments. The great panathenaïc amphorae were prizes awarded to the winners. If some of them went with the dead man to his eternal abode, it was because in his new life he needed his usual utensils, the warrior his weapons and the child her doll.

The work of art had very often an ornamental value, but it was not isolated from the whole for which it had been made. Statues or paintings decorated public squares, such as the Poecile, or the atrium of houses. The beauty of a work of art was appreciated for its own sake, but the work of art was part of a whole.

The objet d'art had moreover a religious meaning. Much has been said during the last twenty years or so, about the magic origins of art. The objet d'art seems undoubtedly to have possessed for a long time a mystical meaning. If it is true that the first men sculptured or engraved figures of bears or bisons not for the mere pleasure of it, but for obtaining from the superior powers a sort of dominion over game, which they believed thus to bewitch, the work of art was a votive offering. It long, retained that characteristic.

The Egyptians and the Greeks accumulated statues and precious things in the sanctuaries of temples as offerings to the God. The rarer, the more expensive and beautiful the object was, the more meritorious the sacrifice. Thus the "cellae" of temples became treasuries or small museums. The temples of Apollo at Delphi, of Zeus at Olympia, the Parthenon of Athens, contained treasures that roused admiration and which Pausanias, like a good guide, pointed out to the curious.

The Romans first imitated the Egyptians and the Greeks. M. Homo, in two scholarly articles in the *Gazette des Beaux-Arts* (1919), has shown how the Roman temples had sheltered many masterpieces carried away from Hellas. The Hellenic Gods were the guests of the rustic deities to which they were assimilated : the Zeus of Leochares was brought into the temple of Jupiter Tonans on the Capitoline, the Ares of Scopas into the temple of Mars, Myron's Herakles into the temple of Hercules near the Circus Magnus. Let us now take one of the examples quoted by M. Homo : the Temple of Peace, in Vespasian's Forum, consecrated in 75, contains the Cheimon of Naucydes, a Ganymede, the colossal statue of Nile with his sixteen children, paintings like the Ialysus of Protogenes, the Scylla of Nicomachos, a Hero of Zemauthos, wreaths of cinnamon, the precious Arabian plant, kept in gold-

dans des sortes de reliquaires en or, les dépouilles du Temple de Jérusalem, le Chandelier à sept branches, les Trompettes sacrées, la Table de présentation.

Les Romains avaient voulu consacrer à leurs divinités ces objets d'un culte étranger, qui prenaient ainsi le caractère de véritables dépouilles. Ce peuple de conquérants avait très vite regardé les œuvres d'art comme des symboles de victoire, et les statues, les vases enlevés à l'Orient soumis figuraient, comme les prisonniers, dans les pompes triomphales.

Les généraux romains, les administrateurs des provinces conquises, ne résistaient pas à leur convoitise et s'emparaient des trésors ou des objets d'art du monde hellénique. Combien employaient des procédés que Cicéron reprochait à Verrès, combien embarquaient le produit de leurs rapines sur des navires, qui, plus heureux que le vaisseau naufragé de Mahdia, apportaient à Naples ou à Ostie leur cargaison de statues, de lampes et de colonnes ! Les Romains étaient de nouveaux riches qui s'enorgueillissaient des merveilles créées par d'autres mains. Néron entassait dans sa Maison Dorée les œuvres qu'il avait partout enlevées. Les *Fora*, la *Curie*, les théâtres, les jardins, les thermes étaient pleins de statues et de peintures. De véritables musées se formèrent ainsi.

Dans les Bibliothèques où ils réunissaient les manuscrits des meilleurs écrivains, les Romains, après les Alexandrins, eurent l'idée de grouper des œuvres d'art. Ce fut Asinius Pollion qui, au début de l'Empire fonda la première Bibliothèque-Musée. Il semble bien que cette collection particulière, d'ailleurs ouverte au public, fut léguée à l'Empereur, mais que la construction du Forum de Trajan causa sa dispersion. D'après M. Homo, le portique d'Octavie, avec ses deux temples de Jupiter et de Junon et sa *Schola* constituait un musée non moins important.

***

Durant tout le moyen âge, si différent de l'antiquité à certains égards, les vieilles traditions se sont maintenues. Les trésors des églises succédèrent aux trésors des temples. Les saints remplacèrent les Dieux, les sacristies les *cellæ*. Les reliquaires enfermèrent les restes vénérés comme ils avaient contenu jadis les couronnes de cinname ou la défense du sanglier de Calydon. On montrait aux visiteurs l'anneau pastoral d'un pieux évêque comme jadis la sardoine de Polycrate de Samos.

Les couvents — véritables fabriques d'objets de piété — accumulaient les manuscrits enluminés, les orfèvreries. L'idée religieuse l'emportait sur l'idée artistique. Lorsque Suger fait peindre les vitraux de Saint-Denis, sculpter le portail, il ne songeait qu'à instruire le peuple par le spectacle de ces histoires; lorsqu'il réunit dans le Trésor de la basi-

shrines, and the spoils of the Temple of Jérusalem, the Sevenbranch Chandelier, the sacred trumpets and, the offerings-table.

The Romans had wished to dedicate to their own gods those properties of a foreign cult, which assumed thus really the character of spoils. That nation of conquerors had very soon regarded the works of art as symbols of their victories, and statues and vases carried from the East over which they now ruled were shown, like the captives, in the triumphal pageants.

The Roman generals, the administrators of the conquered provinces could not master their covetousness, and laid hold of the treasures and the objects d'art of the Hellenic world. How many of them behaved in the ways for which Cicero reproaches Verres, how many loaded with plunder, ships that, more fortunate than the wrecked ship of Mahdia, succeeded in bringing to Naples or to Ostia their freight of statues, of lamps and of columns. The Romans were *Nouveaux riches* who were proud of the wonders created by the hands of others. Nero was accumulating in his Golden House the works which he stole from everywhere. The Fora, the Curia, the theatres, the gardens, the baths, were full of statues and of paintings.

Real museums were thus created. In the Libraries where they collected the manuscripts of the best writers, the Romans, imitating the Alexandrians, thought of arranging works of art. Asinius Pollio, in the beginning of the Empire, created the first Museum-Library. It seems that that collection, open to the public though it was private, was bequeathed to the Emperor, but that it was scattered owing to the building of Trajan's forum. According to M. Homo, Octavia's Porticus with its two temples of Jupiter and of Juno and its Schola, constituted a museum of no lesser importance.

***

During the whole of the Middle Ages, that was in some points so different from antiquity, the old traditions were retained : the Treasuries of Churches succeeded to the Treasuries of Temples. The Saints took the place of the Gods, the sacristies, that of the cellal. Reliquaries contained the revered remains, just as they had formerly held the wreaths of Cinnamon or the tusk of the boar of Calydon; visitors were shown the pastoral ring of some pious bishop, as they were formerly shown the sardonyx of Polycrates of Samos.

The convents, — real manufactures of objects of piety — accumulated illuminated manuscripts, and gold and silver goods. The religious meaning was more important than the artistic meaning. When Suger had the front of St-Denis sculptured, and the stained-windows painted, he only meant

lique les merveilles qui furent depuis dispersées et dont le Louvre a recueilli quelques épaves, il n'avait pas d'autres fins que de prouver la dévotion des moines et de leur abbé.

Le culte de la beauté pure ne va pas en effet sans quelque paganisme. Aussi n'est-il pas étonnant de voir Frédéric II de Hohenstaufen, ce mécréant, qui, dans ses palais de Sicile, s'entourait de juifs, de musulmans, collectionner les œuvres antiques et, en 1239, faire transporter de Naples et de Grottafferrata « des images de pierre ». Et pourtant, chez Frédéric lui-même, l'amour de l'art était-il absolument désintéressé ! Il imitait dans ses monnaies d'or les augustales et se prétendait, en face du pape, le successeur des empereurs romains. Ce goût de l'antiquité n'était-il pas en partie chez lui une affirmation politique ?

Peu à peu cependant, des sentiments divers se mêlèrent dans l'âme complexe des hommes. Les riches manuscrits enluminés, que Charles V réunissait dans sa librairie, n'étaient pas seulement des livres de piété ou de théologie; c'était encore des volumes d'astrologie, des bestiaires, des lapidaires, des récits de voyage. Les orfèvreries qu'il enfermait dans sa grosse tour du Louvre n'étaient pas seulement des reliquaires représentant « Notre-Dame avec son enfant et des angelz » ou l'Annonciation de Notre-Dame, des statues de Saint-Pierre et de Saint Paul; c'étaient encore des émaux profanes, et ses tapisseries ne montraient-elles pas des chasses, des tournois, des devis d'amour, les histoires de Girart de Nevers, d'Irvinail et de la reine d'Irlande ? Ces tapisseries servaient sans doute à tendre les Chambres du Roi, les orfèvreries à décorer sa table, mais il est impossible de ne pas croire, lorsqu'on parcourt les inventaires de Charles V ou ceux du Duc de Berry et des ducs de Bourgogne, que ces mécènes n'aient pas aimé les œuvres d'art pour elles-mêmes. Toutefois, ce n'étaient encore que des collections particulières et l'on ne saurait parler de musées.

Un autre sentiment apparaît au Quattrocento. Lorsque Laurent de Médicis recueillit dans son palais florentin les débris de l'antiquité, il n'est plus uniquement un amateur d'objets précieux, mais encore un humaniste; il ne tire pas seulement gloire de ces œuvres qui lui font honneur, il les propose encore comme modèles à ses artistes favoris : Botticelli, Ghirlandajo, les Pollainoli. L'antiquité est une maîtresse de beauté pour les hommes de la Renaissance.

Aussi les papes vont-ils défendre les trésors enfouis dans le sol romain. En 1471, Sixte IV interdisait l'exportation des statues hors de l'état pontifical et plaçait au Capitole quelques statues célèbres : la Louve, le buste de Domitien. Jules II l'imita et enrichit le Belvédère. Mais, cette fois encore, la collection pontificale n'était qu'une collection privée,

to teach the people through the sight of the stories related; when he gathered in the Treasury of the basilica the wonders that were scattered later, and a few stray ones of which the Louvre has collected, he only meant to put together things necessary for divine service, and their great value was not destined for anything further than to show the devotion of the monks and of their abbot.

The worship of pure beauty is indeed inseparable from an element of paganism. This is why we must not wonder when we see Frederick II von Hohenstaufen, — the misbeliever who, in his palaces of Sicily, gathered about him Jews and Moslems, — collecting masterpieces of Antiquity, and in 1239, having " figures of stone " carried from Naples and Grottaferrata. And yet in Friedrick himself, was the love of art completely disinterested ? On his gold coins he imitated the " augustales ", and pretended to be, against the pope, the successor of the Roman emperors. Was not that assertion of his liking for Antiquity, partly political ?

Little by little however, various feelings crept into the complicated souls of men. The rich illuminated manuscripts, which Charles V of France gathered in his library, were not only pious books or treatises of theology, they were also volumes on astrology, bestiaries, lapidaries, and narratives of travels. The gold and silver goods which he locked up in his big tower of the Louvre were not only reliquaries representing " Notre Dame avec son enfant et des angelz " (Our Lady with her child and angels), or the Annunciation to our Lady, Statues of St. Peter and of St. Paul, but also profane enamels; and did not his tapestries represent hunts, tournaments, amorous conversations, the stories of Gerard of Nevers, of Irvineil and of the Queen of Ireland ? Those tapestries were of course used to hang the rooms of the King, the gold and silver to decorate his table, but it is impossible not to think, as one reads the inventories of Charles V or those of the Duc de Berry and of the Dukes of Burgundy, that those patrons of art have loved works of art for their own sake. However these were as yet but private collections, and we cannot yet claim for them the name of museum.

Another sentiment appears in the Quattrocento. When Lorenzo dei Medici collects in his Florentine palace the wrecks of Antiquity, he is no longer a mere amateur of objects of price, but also a humanist; he is no longer satisfied with becoming famous by the works that do him honour, but he also proposes them as models to his favourite artists, Botticelli, Ghirlandajo, the Pollainoli... Antiquity teaches beauty to the men of the Renaissance.

For that reason the Popes are to defend the treasures buried in the Roman ground. In 1471 Sixtus IV forbade the exportation of statues from

comme celle des Maffei, des Colonna, des Orsini. Ces patriciens romains laissaient pourtant visiter leurs trésors, les voyageurs étrangers ne manquaient pas de les considérer et les artistes les étudiaient.

La souveraineté sembla, dès lors, imposer l'obligation de collectionner. La tradition de Charles V avait été interrompue en France par les misères des temps. Elles fut reprise par Louis XII et surtout par François Ier. Ce roi aménagea la chambre des Bains de son château de Fontainebleau pour y placer les tableaux qu'il avait achetés à Raphaël, au Vinci, à Andrea del Sarto, à Fra Bartolommeo... Mais cette galerie, comme celle des Gonzague, si riche en Titien, comme celle de Charles Ier au XVIIe siècle, n'était encore que le magnifique ornement d'un palais royal et si des voyageurs la pouvaient visiter, c'était au même titre que les autres pièces du château.

Sous Louis XIV, la Bibliothèque du Roi était accessible au public, mais le Cabinet des livres du Roi était réservé au souverain, pareille distinction n'existait pas pour les œuvres d'art. La collection de Louis XIV, où se trouvèrent groupés les tableaux de la Couronne, les peintures acquises de Mazarin, de Jabach et de tant d'autres, constituait encore le cabinet du Roi, et, place symbolique, était disposée au Louvre en des salles voisines de son appartement particulier.

Le cabinet, pourtant, prit bientôt un autre caractère. Lorsque l'Académie de peinture et sculpture eût été fondée et qu'elle se crut appelée à dicter les règles du bon goût esthétique, comme l'Académie Française devait fixer les normes du beau langage, elle proposa comme modèle aux élèves les chefs-d'œuvre du Cabinet de Louis XIV. Royale, cette académie eut accès aux collections royales. Des conférences furent prononcées devant les tableaux par Philippe de Champaigne, Le Brun et les autres académiciens. Les tableaux réunis par le Roi devenaient un instrument de culture.

***

Le XVIIIe siècle acheva de transformer le caractère des collections. Les progrès de l'érudition rendirent à Rome les fouilles plus actives. Chaque patricien chercha les « belles antiques » qui pouvaient se cacher sous le sol de sa vigne, afin d'en garnir les vastes chambres de son palais ou les « casins » de ses villas.

Les « ciceroni » qui guidaient les riches étrangers étaient parfois de véritables savants, et les statues, les inscriptions, les sarcophages ne semblèrent plus seulement un ornement pour les portiques, un décor pour les parcs, un motif pour les dessins de ruines, un sujet de méditation pour les philosophes, un objet de commerce pour les marchands, mais encore une matière à curiosité pour les « antiquaires ». Les ouvrages critiques devinrent plus nombreux

the State of the Popes, and placed in the Capitol a few famous ones; the She-wolf and the bust of Domitian; Julius II, imitated him and made the Belvedere richer. But still the pontifical collection was but a private one like those of the Maffei, of the Colonna, of the Orsini. And yet those Roman patricians allowed the public to visit their treasures. Foreign travellers never failed to examine them, and artists studied them.

From that moment sovereigns seemed to impose upon themselves the obligation of collecting works of art. The tradition of Charles V had been interrupted in France by the miseries of the times. It was resumed by Louis XII and chiefly by Francis I. That king arranged the *Chambre des Bains* of his castle of Fontainebleau for placing in it the pictures he had purchased from Raphael, Leonardo, Andrea del Sarto, and Fra Bartolommeo... But that gallery, like that of the Gonzaga, so rich in Titians, like that of Charles I^st^ in the XIIIth century, was still but the magnificent ornament of a king's palace, and if travellers could visit it, it was in the same manner only as they could visit other rooms in the castle.

Under Louis XIV, the King's Library was open to the public, but the closet of the King's books was reserved to the Sovereign. There was no such distinction in the case of works of art. The collection of Louis XIV, in which were united the paintings of the Crown, and those purchased from Mazarin, Jabach, and so many others, was still the King's collection, and (the place is symbolical), was arranged in the Louvre in rooms near his private apartments.

And yet that Collection soon assumed another character, when the *Académie de peinture et sculpture* had been founded and when it judged that it had to dictate the rules of aesthetic good taste, just as the *Académie Française* had to determine the norms of fine speech, it proposed to the pupils, for models, the masterpieces of the Collection of Louis XIV. As it was Royal, the Academy had access to the Royal Collections. Lectures were given before the pictures by Philippe de Champaigne, Le Brun, and the other Academicians. The pictures collected by the King were becoming an instrument of culture.

***

The XVIIIth century completed the transformation of the Collections. The progress of erudition made excavations more active at Rome. Every patrician searched for " the beautiful antiques " that might be hidden in the ground of his vineyards, so as to furnish with them the spacious rooms of his palace, or the " casius " of his villas. The " ciceroni " who guided the rich foreigners were sometimes real scholars, and statues, inscriptions, sarcophagi, seemed no longer to be but ornaments

et plus sûrs. Leurs auteurs demandèrent que les œuvres fussent facilement visibles et mises en honneur. Beaucoup de collections privées étaient ouvertes comme des petits musées.

Clément XI, un Albani, décida d'établir un musée lapidaire et un musée chrétien. S'il ne réalisa pas lui-même ces projets, du moins plaça-t-il au Capitole les statues qu'il avait acquises des Verospi; Clément XII achète d'un coup la collection du Cardinal Albani, le neveu de Clément XI. Ce fut un des fonds principaux du Musée Capitolin qu'enrichit encore Benoit XIV. Ce musée fut le premier qui fut accessible au public. « On y est en toute liberté du matin jusqu'au soir » écrivait Winckelmann.

Lorsque le Capitole fut plein et que Clément XIV eut acheté la collection Maffei, Pie XI fit aménager des salles nouvelles au Vatican et créa le Musée Pio-Clémentin. Pour la première fois un bâtiment était spécialement construit à l'usage d'un musée. Les artistes ne montraient pas moins d'ardeur que les érudits à visiter ces collections et ces musées. Les théoriciens ne proclamaient-ils pas que l'étude des statues gréco-romaines était la base même de toute éducation artistique. Les académies se multipliaient dans tous les pays et l'un des articles du credo était la nécessité des longues séances devant les moulages. On imagine quelle impression causa sur les contemporains l'ouverture d'un musée si riche en « belles antiques ».

Les autres pays voulurent avoir leurs collections d'œuvres d'art. La France fut la première à constituer un musée de peinture. Les idées sociales du XVIIIe siècle, l'idée du bien public, si répandue en cette époque, allaient transformer les collections privées des souverains en musées publics. Si Louis XIV permettait l'accès de son cabinet, c'était par un effet de sa bonté, tout de même que propriétaire de tous les biens du royaume, s'il en laissait la jouissance à ses fidèles sujets, c'était le résultat de sa grâce.

Au XVIIIe siècle le souverain n'est plus, suivant l'expression de Frédéric le Grand, que le premier serviteur de l'Etat; ce ne sont plus les biens de ses sujets qui lui appartiennent, ce sont ses propres biens qui sont une part de la richesse nationale. Peut-il dès lors priver les citoyens d'un plaisir qui leur est dû, celui d'être touché par les plus belles choses ?

En France, l'idée d'un « Muséum » date du milieu du siècle, elle est contemporaine de la formation des musées romains de sculptures. En 1750, le Roi fit aménager au Luxembourg, auprès de la Galerie des Rubens, un petit musée de peintures, qui comprenait une centaine de tableaux de son cabinet. Un catalogue fut rédigé et le public fut admis à visiter cette collection deux fois par semaine. Le cabinet du Roi n'était plus une réserve où le garde-meuble allait puiser pour garnir les palais et les châteaux; il

for porticoes, decorative pieces for parks, motifs for drawings of ruins, a theme for the meditation of philosophers or the object of the trade of merchants, but also a matter for the curiosity of " antiquaries ". Critical works became more and more numerous and precise. Their authors asked for the works to be easily seen and better honoured. Many private collections were then opened like small museums.

Clement XI, an Albani, decided to establish a Museum of Gems and a Christian Museum. Even though he did not himself achieve those projects, he at least put into the Capitol the statues which he had purchased from the Verospi. Clement XII purchased the whole collection of Cardinal Albani, the nephew of Clement XI. This was one of the chief elements of the Capitol Museum, which Benedict XIV made richer still. That museum was the first to which the public had access. " One is there absolutely free from morning to evening " Winckelmann wrote.

When the Capitol was full, and when Clement XIV had purchased the Maffei Collection, Pius VI had new rooms arranged in the Vatican and founded the Pio-Clementine Museum. For the first time, a building was erected especially for the creation of a Museum.

Artists were quite as eager as scholars to visit those collections and museums. Did not theorists proclaim that the study of Greco-Roman statues was the very foundation of any artistic education. The Academies were becoming more and more numerous in all countries, and one of the articles of the artistic credo was the necessity of prolonged work in front of plastercasts. One can imagine how deeply the opening of a Museum so rich in "beautiful antiques" impressed the men of that time.

The other countries wanted to have their own collections of works of art. France was the first to constitute a gallery of pictures. The social ideas of the XVIIIth century, the idea of the common good, then so widely spread, were to transform the private collections of the sovereigns into public museums. If Louis XIV allowed some visit to his collection, it was out of sheer kindness, just as, being the owner of all the goods of the Kingdom, he granted their possession to his faithful subjects as an act of grace.

In the XVIIIth century the Sovereign, in the words of Frederick the Great, is but the first servant of the state; the goods of his subjects no longer belong to him, but his own goods are now part of the national possessions. How could he then deprive the citizens of a pleasure to which they are entitled, that of being affected by the most beautiful sights ?

In France the idea of a " Museum " dates from the middle of the century, it is contemporary with the creation of the museums of sculptures at Rome. In 1750 the King had a small picture-gallery, contai-

devenait pour tout le pays, ce qu'il avait été jusque-là pour les membres de l'Académie et les artistes, un moyen de culture.

Ce premier essai fut jugé insuffisant et lorsque M. d'Angiviller fut nommé directeur des Bâtiments du Roi, un de ses premiers soins, fut d'étudier l'organisation d'un musée dans la galerie du Louvre. Ces travaux coûtaient cher; les commissaires nommés par M. d'Angiviller discutaient pour savoir comment il fallait éclairer la Galerie. L'installation fut longue.

La Révolution réalisa l'œuvre projetée. La loi du 26 mai 1791 affecta le palais du Louvre « aux monuments des arts et des sciences » la loi du 19 septembre 1792 prescrivit le transport des objets d'art appartenant à la couronne qui devenaient propriété de la nation. Une nouvelle commission fut chargée d'organiser le « Muséum de la République Française ». Celui-ci fut ouvert au public le 10 août 1793. Il contenait 537 tableaux et 124 œuvres d'art.

Les armées victorieuses de la République exigèrent pour prix de leurs fatigues non pas des indemnités, mais des œuvres d'art et les chefs-d'œuvre des Flandres et d'Italie furent réunis au Louvre.

Le Louvre devenait le « Musée Central des Arts ». Les peintres, les sculpteurs devaient y pouvoir trouver les leçons nécessaires à la formation de leur talent. Aussi, les commissaires avaient-ils exclu du Muséum tous les peintres du XVIIIe siècle dont la grâce leur paraissait entachée de vice. Le musée n'était pas encore une collection des œuvres les plus caractéristiques du passé, mais un recueil de modèles qu'il importait d'imiter. Les institutions de cette époque obéirent aux systèmes des doctrinaires. L'esprit centralisateur ne se manifesta pas seulement dans les arts, et le dogmatisme quasi théologique de théoriciens informa les idées esthétiques comme les conceptions politiques. Le musée fut une école d'application, une illustration de la bonne doctrine.

***

Mais ces admirateurs des œuvres gréco-romaines eurent bientôt la révélation de la Grèce du Ve siècle, ces élèves des Bolonais découvrirent les primitifs italiens, les paysagistes anglais. Le romantisme fit la révolution dans l'art. En même temps, les érudits s'éprenaient du passé; ils n'étudiaient plus seulement les monuments les plus beaux, mais aussi les plus instructifs. Les historiens remettaient en honneur nos traditions nationales. Louis-Philippe fondait à Versailles un musée où toutes les gloires françaises étaient présentées depuis les croisades jusqu'à Napoléon Ier. Il ne s'agissait plus en cette collection, de la Beauté absolue, mais de l'intérêt national. Des collections, comme celles de Du Sommerard, premier fonds du musée de Cluny, réunissaient des morceaux non plus pour leurs vertus esthétiques,

ning about a hundred pictures from his collection, arranged in the Luxembourg, near the Gallery of the Rubens. A catalogue was composed, and the public were admitted to visit the collection twice a week. The Royal Collection was no longer a store from which the Keeper of the furniture took what was necessary to decorate the palaces and castles; it became for the whole country what it had been until then for the members of the Academy and for artists : a means of culture.

That first experiment was judged inadequate, and when M. d'Angiviller was appointed Director of the King's Buildings, one of his first cares was to study the means of organizing a museum in the gallery of the Louvre. Such works were expensive; commissaries appointed by M. d'Angiviller were debating how the gallery was to be lighted. The museum took a long time to settle.

The Revolution achieved the work that had been designed. The law of May 16th 1791, reserved the Louvre palace " for the monuments of the Arts and the Sciences " ; the law of September 19th 1792 ordered the transferring of the works of art belonging to the crown, which was becoming the property of the nation. A new commission was charged to organize the " Museum of the French Republic ". It was open to the public on the 10th of August, 1793. It contained 537 pictures and 124 works of art.

The victorious armies of the Republic demanded, in payment for their labours, not indemnities but works of art, and the masterpieces of Flanders and of Italy were collected in the Louvre, which became the " Central Museum of Arts ". Painters and sculptors were to find in it the lessons necessary to the formation of their talent. For that reason the commissaries had excluded from the Museum the XVIIIth century painters, whose gracefulness seemed to them tainted with vice. The Museum was not yet a collection of the most characteristic works of the past, but a selection of models which were to be imitated. The institutions of that time were based on the systems of the *doctrinaires*. The spirit of centralisation manifested itself not only in administration, but also in the arts, and the almost theological dogmatism of the theorists moulded asthetic ideas like political conceptions. The Museum became a school of imitation an illustration of the good doctrine.

***

But those admirers of Greco-Roman works had soon the revelation of the Greece of the Vth century, those pupils of the Bolognese discovered the Italian primitive and English landscape-painters. Romanticism made the revolution in art. At the same time scholars were growing fond of the past; they no longer studied only the most beautiful monuments, but also the most instructive. Historians

mais pour leur valeur documentaire. Sous Napoléon III, on vit s'installer au Louvre, le Musée des Souverains.

Les progrès des sciences exactes amenèrent les différents Etats à constituer des musées spéciaux où l'on ne conservait plus comme au XVIIIe siècle ou dans certains de nos petits musées de province, un ibis empaillé, une frégate avec ses canons, un coquillage de Polynésie qui voisinaient avec une momie égyptienne, un morceau de quartz de Bohème et un papillon de Madagascar. Les savants classaient les objets, constituaient des séries. De tels musées ne pouvaient pas ne pas exercer d'influence sur les musées des Beaux-Arts.

Une nouvelle conception du musée apparut alors. Le musée ne sembla plus devoir être uniquement une collection de chefs-d'œuvre consacrés par une doctrine, mais encore une sorte de miroir du passé. Il importait alors d'être aussi complet que possible, de réunir les œuvres qui servent de chaînons entre les chefs-d'œuvre et qui expliquent l'évolution de l'art.

Cette conception ne fut pas admise aussitôt : en 1872, Reiset éliminait du Louvre un grand nombre de tableaux de la collection Campana, parce qu'il les jugeait moins intéressants pour les artistes que pour les historiens.

Aujourd'hui, le conservateur d'un musée n'est plus l'amateur distingué d'autrefois; il est un historien capable d'apprécier l'intérêt documentaire d'une œuvre, de découvrir son importance dans la carrière d'un peintre, d'un sculpteur, ou dans la suite des événements artistiques; mais il doit en même temps être un artiste et ne pas oublier qu'une collection de tableaux n'est pas une collection de papillons.

L'entomologiste a pour devoir de piquer sur ses planches tous les types caractéristiques des espèces. Les artistes peuvent appartenir à un groupe, ils n'en restent pas moins des individus. Vouloir être complet, serait se condamner à tout accepter et serait transformer le musée artistique, non pas même en musée historique, mais en dépôt d'archives psychologiques. Toute œuvre plastique, — si médiocre soit-elle — est intéressante à certains égards... Et peut-être verrons-nous un jour une section pathologique dans les musées de peinture ou une section de peinture dans les musées de psychiâtrie. Le conservateur d'aujourd'hui doit savoir osciller entre la conception artistique et la conception historique du Musée.

Collections d'objets consacrés à la divinité, collections d'œuvres précieuses qui flattent l'orgueil d'un peuple conquérant, collection de raretés qui séduisent les goûts de luxe d'un Mécène, collections de modèles qu'il faut proposer à l'imitation des artistes, collections de pièces dont l'intérêt n'est pas moins historique qu'artistique, les musées furent successivement tout cela.

were again paying homage the our national traditions. Louis Philippe founded at Versailles a museum in which all the glorious men and events of French history from the Crusades to Napoleon I, were represented. The question was no longer in that collection, of absolute beauty but of national interests. Collections like that of Du Sommerard, — the main stock of the *Musée de Cluny* — gathered objects together. Not because of their aesthectic value but for their value as documents. Under Napoleon III was established in the Louvre the Museum of the Sovereigns.

The progress of the exact sciences led the various states to constituting special museums, in which were no longer kept, as in the XVIIIth century or in some of our small provincial museums, a stuffed ibis, a frigate with her guns, some Polynesian shell, neighbouring with an Egyptian mummy, a piece of Bohemian quartz and a Madagascar butterfly. Scholars began to classify things and to constitute series. Such museums could not be without any influence over the fine Arts Museums.

A new conception of the museum made its apparition then. It seemed no longer that the museum should be a collection of masterpieces consecrated by a doctrine, but also a sort of mirror of the past. It must then of necessity be as complete as possible, and those works had to be put together, that link up masterpieces and explain the evolution of art.

That conception was not accepted immediately; in 1872 Reiset refused admission to the Louvre to a great number of pictures of the Campana collection, which he judged less interesting for artists than for historians.

Nowadays the keeper of a museum is no longer the distinguished amateur of the beginnings; he is an historian capable of appreciating the interest of a work as a document, of discovering the importance it may have had in the career of a painter, of a sculptor or in the succession of artistic events; but he must also be an artist and never forget that a collection of pictures is not a collection of butterflies. The task of the entomologist is to fix on his plates all the types that characterize a species. But though artists may belong to a group, they nevertheless remain individuals. To try to be complete would be to condemn one self to accepting anything, and to transform the museum of art, not even into an historical museum, but into records of psychology. Any plastic work — however mediocre — is in some respects interesting. And perhaps we shall see someday a section of pathology in the picture galleries, and a section of painting in the museums of psychiatry. The keeper of our day must be capable of wavering between the artistic and the historical conception of the Museum.

Collections of works consecrated to a deity, collections of precious works that flattered the pride of a conquering people, collections of things that

***

Leur présentation varia en même temps que l'idée qu'on s'en faisait. Dans les *cellæ* des temples antiques, dans les chambres funéraires, les objets, dont la seule présence était un hommage à la divinité ou une précaution pour le mort, étaient accumulés sans ordre. En Grèce, à Rome, les statues, les tableaux qui ornaient les portiques, les places publiques, étaient un élément de la ville et se soumettaient à son architecture. Lorsqu'ils devinrent à nouveau les trésors dont s'enorgueillissait un souverain, ils furent enfermés dans la grosse tour du Louvre ou, plus tard, dans un cabinet. Sous Louis XIV, les tableaux étaient attachés sur des volets mobiles, qui sur deux et trois rangs pivotaient sur leurs charnières et rentraient dans des armoires décorées. Lorsqu'ils furent exposés à l'admiration publique, ils étaient encore fort pressés. Comme la valeur artistique importait seule aux yeux des conservateurs, les grands chefs-d'œuvre étaient groupés — à quelque école qu'ils appartinssent — dans une tribune ou un salon carré.

Lorsque la conception historique commença à s'imposer, on rangea les œuvres par écoles et dans chaque école par ordre de dates. Depuis que l'éclectisme ne règne plus dans notre ameublement et qu'on cherche à constituer des ensembles décoratifs, on s'efforça également dans les musées de remettre les objets dans leur milieu. Devant les tableaux on installa des « cassoni » ou des commodes. On dressa sur des gaines des bustes ou des statues. Des progrès en ce sens sont encore possibles.

Peut-être verra-t-on un jour aménager des vieux hôtels où l'on réunirait des œuvres d'une même époque comme on a déjà tenté de le faire, en partie, à Maisons-Laffitte. Les tableaux ne s'aligneraient plus, comme dans une exposition; les statues ne seraient plus plantées comme dans un campo santo. Les ivoires ne seraient plus enfermés les uns à côté des autres comme les porte-cigarettes ou les nécessaires de toilette, dans les immenses vitrines des grands magasins. N'est-ce pas une conception plus humaine, plus décorative du musée ?

Quelles seront les idées de l'avenir ? nous les ignorons, mais si le musée ne veut pas être la nécropole dont on a si souvent parlé, il doit savoir se renouveler et s'adapter à la mentalité de l'époque. Les créations des morts obéissent et commandent aux vivants, parce qu'il y a dans les chefs-d'œuvre des virtualités d'existences multiples.

Louis HAUTECŒUR.

charm the love of luxury in a Mecœnas, collections of the models to be offered to the admiration of artists, collections of pieces the interest of which is not less historical than artistic : the museums have been all these in succession.

***

Their arrangement changed with the conception people had of them.

In the cellae of ancient temples, in the funereal chambers, objects the mere presence of which was an homage to the deity or a precaution for the dead, were heaped up in disorder. In Greece, and at Rome, the statues and the pictures that decorated the porticoes and the public squares were an element of the city, and were subordinated to its architecture. When they became again the pride of a sovereign, in so far as they were treasures, they were locked up in the big tower of the Louvre, or later, in a closet. Under Louis XIV pictures were fixed upon movable panels, which, on two or three lines, could turn on hinges and enter decorated cupboards. When they were exhibited for public admiration, they were still very much crowded together. As their artistic value alone imported in the eye of keepers, great masterpieces were grouped, — to whatever school they might belong — in a Tribune or Square Room.

When the historical conception became predominant, works were arranged in schools, and in each school in a chronological order. Now that we are less ruled by catholicity of taste in the furnishing of our houses, and since some are trying to create ornamental wholes, it has also been attempted in museums to place objects in their own environment. In front of the pictures have been placed " cassoni " or commodes, busts or statues have been raised on columns. It is still possible to make progress in that direction.

It may be that some day, old residences will be arranged to receive collections of works of some one period, as it has already been partly attempted at Maisons Lafitte. Pictures would no longer be in lines as at an Exhibition nor statues fixed as on a Campo Santo. Ivories would no longer be shut up side by side like cigarette-holders or dressing-cases in the vast show windows of big stores. Is not this a more human, and more ornamental conception of the Museum ?

What will the ideas of the future be ? We do not know. But if the Museum wants not to be the necropolis which it has so often been accused of being, it must know how to renew itself and adapt itself to the spirit of the age. Those creations of the dead obey and command the living, because there are in masterpieces an infinity of potential lives.

Louis HAUTECŒUR.

CIMABUE

(vers 1240-1302 ?)

Cenno di Pepe, surnommé Cimabue, naquit vers 1240 et se forma à Florence; un acte notarié du 6 juin 1272 nous apprend qu'il travaillait alors à Rome. En 1301 il est à Pise, où il peint un tableau d'autel pour Sainte-Claire et exécute la mosaïque du Dôme. Il cesse de figurer sur les registres en 1302. Peut-être mourut-il à cette époque.

On peut lui attribuer la *Madone de la Sainte Trinité* (aux Offices à Florence), la *Madone* du transept droit de la basilique inférieure d'Assise, la *Crucifixion* du transept de la basilique supérieure. Peut-être a-t-il exécuté la *Madone des Servi* à Bologne et collaboré à la *Madone Ruccellaï* de Santa Maria Novella à Florence, que certains historiens croient l'œuvre du seul Duccio, subissant, il est vrai, l'influence de Cimabue.

Cenno di Pepe, known as Cimabue, was born about 1240 and studied at Florence; from a legal document of June 6th 1272, we learn that he was then working at Rome. In 1301 he is at Pisa, where he paints an altar-piece for Santa Chiar and executes the mosaics of the Dome. His name is no longe on the registers after 1302. It may be that he died at that time.

To him can be ascribed the *Madonna of the Holy Trinity* (at the Uffizî at Florence), the *Madonna* of the south-transept of the lower basilica at Assisi, the *Crucifixion* in the upper basilica. He may have painted the *Madonna of the Servi* at Bologna, and collaborated to the Rucelleai Madonna in Santa Maria Novella at Florence, believed by certain historians to be the work of Duccio alone, though executed under Cimabue's influence.

LA VIERGE AUX ANGES

Assise sur un trône, la Vierge tient dans ses bras l'enfant Jésus, qui, vêtu à la mode byzantine de la toge et du manteau, bénit d'une main et porte de l'autre le rouleau. Cimabue est à peine touché par les sentiments nouveaux qui, sous l'influence des poètes provençaux et de Saint François d'Assise, apparaissent dans les âmes du XIII[e] siècle : sa Madone n'est pas encore la mère tendre, qui caresse son fils, la mère attristée qui prévoit son supplice; elle demeure la « Theotokos », la mère de Dieu, qui montre aux fidèles leur rédempteur, l' « Odigitria », qui indique le chemin du salut. Des anges lui font une cour céleste. Les couleurs vives de leurs ailes sont le signe de leur hiérarchie. Séraphins et Chérubins, de leurs doigts effilés, emportent vers le ciel le trône de la Madone.

Cette Vierge du Louvre offre d'évidentes ressemblances avec les œuvres de Cimabue que nous avons citées plus haut. Dès le XV[e] siècle elle lui était d'ailleurs traditionnellement attribuée et des savants autorisés, comme MM. Strzygowski, Frey, Berenson,

THE VIRGIN WITH ANGELS

The Virgin, seated on a throne, bears in her arms the Child Jesus who wears, in Byzantine fashion, the toga and mantle, blessing with the one hand, and in the other holding the scroll. Cimabue is as yet scarcely affected by the new feelings, which under the influence of the Provençal poets and of Saint Francis of Assisi, are developping in the spirits of the men of the XIIIth century : his Madonna has not yet become the tender mother caressing her son, the mother saddened by forebodings of his crucifixion; she remains " Theotokos ", the Mother of God, showing their Saviour to the faitfhul; and " Odigitria ", pointing to the way of Salvation. Angels make a celestial court about her. The vivid colours of their wings tell of their heavenly rank. Seraphim and Cherubim are bearing up to heaven, with their long slender fingers, the throne of the Madonna.

The Louvre Virgin has obviously points in common with the works of Cimabue which we have mentionned above. As early as the XVth century it was indeed already a tradition to ascribe it to him, and learned authorities, such as MM. Strzy-

Venturi, Pératé, Siren n'hésitent pas à la lui donner.

Les différences que l'on peut signaler ne prouvent nullement que Cimabue ne soit pas l'auteur de cette Madone, mais indiqueraient plutôt qu'il l'exécuta à une autre époque de sa vie. Si bien des détails demeurent byzantins, si l'iconographie est empruntée aux vieux maîtres orientaux, si la manière de traiter les vêtements, d'éclairer les plis de stries d'or, de schématiser les visages, si tout cela nous rappelle la manière des prédécesseurs de Cimabue, de Coppo di Marcovaldo par exemple, cependant il y a déjà plus de liberté dans la composition, plus d'indépendance à l'égard de la tradition : le costume des anges n'est plus le costume byzantin, chargé de gemmes et de broderies; des formes gothiques apparaissent dans l'architecture du trône; les personnages sont plus souples, plus vivants. Ils ont déjà cet air de grandeur qui annonce le *Saint Jean* de Pise, œuvre certaine de Cimabue. Il semble donc que la Madone du Louvre soit postérieure à celle des Offices.

Ce tableau provient de Saint François de Pise, c'est-à-dire d'une ville où nous savons que Cimabue a travaillé à la fin de sa vie. Il entra au Louvre sous Napoléon Ier.

gowki, Frey, Berenson, Venturi, Pératé, Siren, do not hesitate to attribute it to him.

The differences that can be pointed to are no proof that Cimabue was not the painter of this Madonna. They might rather indicate that he executed it at another period of his life. Even through many details remain Byzantine, through the iconography has been borrowed from the old Eastern masters, through the handling of the draperies, the lighting of the folds with lines of gold, the conventional treatment of the faces,—though all these recall the manner of Cimabue's predecessors, for instance that of Coppo di Marcovaldo, yet here is a freer composition, more independence of tradition : the costume of the angels is no longer the Byzantine costume, heavy with gems and embroideries; gothic lines appear in the structure of the throne; the figures have more movement and more life; they already possess that look of majesty which announces that undoubted work of Cimabue, the Saint John of Pisa It is very likely that the Louvre Madonna belongs to a later period than the one at the Uffizi.

The picture comes from the Church of Saint Francis at Pisa, that is, from a town in which we know that Cimabue worked at the end of his life. It came to the Louvre at the time of Napoleon I.



MALOUEL (Jean), attribué à

(Mort en 1415)

Philippe le Hardi, qui était à la fois duc de Bourgogne, comte de Flandre et comte d'Artois, occupait à Dijon des artistes venus de ses provinces septentrionales : Jean de Beaumetz ou Melchior Broederlam d'Ypres. Lorsque le premier mourut, le Duc fit appel à un peintre originaire du pays de Gueldre et qui travaillait alors à Paris : Jean Malouel. Malouel exécuta des retables pour la Chartreuse de Champmol, mit en couleurs la *Fuite de Moïse* de Claus Sluter, exécuta des portraits et des tableaux religieux. Il mourut le 12 mars 1415 et eut pour successeur Henri Bellechose qui termina son retable de la vie de Saint-Denis (au Louvre).

Philip le Hardi, who was at the same time Duke of Burgundy, Earl of Flanders and Earl of Artois, occupied in Dijon, artists who came from his northern provinces : Jean de Beaumetz or Melchior Broederlam, of Ypres. When the first died, the Duke appealed to a painter originating from the Guelders and who was working then in Paris : Jean Malouel. Malouel has executed altar-screens for the Chartreuse convent of Champmol, has painted the *Flight of Moses* of Claus Sluter, has executed religious portraits and pictures. He died on the 12th of March 1415 and was succeded by Henri Bellechose, who has terminated his altar-screen of the life of Saint-Denis (at the Louvre).

BELLECHOSE (Henri)

Originaire du Brabant, Henri Bellechose succéda à Jean Malouel, le 23 mai 1415, comme peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne. Il travailla à Dijon et dans les résidences ducales, mais, de 1427 jusqu'à sa mort qui survint entre 1440 et 1444, il fut obligé de peindre pour les particuliers.

Originary of Brabant, Henri Bellechose succeded to Jean Malouel on the 23rd of May 1415 as painter and man-servant to the Duke of Burgundy. He worked at Dijon and in the ducal residencies; but, from 1427 until his death, which took place between 1440 ad 1444, he was compelled to paint for private persons.

HISTOIRE DE SAINT DENIS

Le Christ mourant est assisté de son Père, qu'entourent des angelots. Cette crucifixion s'explique aisément en un retable, mais peut-être a-t-elle un sens plus précis. D'après la *Légende dorée,* Denis raconta qu'étant à Héliopolis, avec Apollophane, il vit, en plein jour, la lune cacher le soleil. Il apprit ensuite qu'à ce moment là le Christ avait été crucifié. « Cette nuit, qui nous surprit tant, était pour le monde l'annonce de la vraie lumière ».

Instruit par Saint Paul, Denis devint évêque d'Athènes. Lorsque Pierre et Paul furent incarcérés à Rome, Denis les alla visiter. Le successeur de Pierre, Clément, l'envoya prêcher la foi en France avec Rustique et Eleuthère.

La Légende dorée raconte que sur l'ordre de Fescennius, pro-consul envoyé par Domitien, Denis et

LIFE OF SAINT DENIS

The dying Christ is assisted by his Father, who is surrounded by small angels. This crucifixion explains itself easily as an altarscreen, but perhaps has it a more precise sense. According to the *Golden Legend,* Denis relates that being at Heliopolis, with Apollophane, he saw, in broad day light, the moon hide the sun. He learnt afterwards that at that very moment Chrsit has been crucified. " This night, which surprised us so much, was for the world, the announcement of the true light. ".

Instructed by Saint Paul, Denis became bishop of Athens. When Peter and Paul were incarcerated in Rom, Denis went to visit them. The successor of Peter, Clement, sent him to preach the faith in France with Rustique and Eleuthere.

The Golden Legend relates that on the order of Fescennius, proconsul sent by Domitien, Denis and

ses compagnons furent arrêtés. Mais c'est en vain que Denis fut flagellé, étendu sur un gril, exposé aux bêtes féroces, jeté dans une fournaise, attaché sur une croix.

Denis fut alors mis en prison avec ses compagnons et beaucoup d'autres fidèles. Et lorsqu'il y célébrait la messe et qu'il donnait la communion au peuple, le seigneur Jésus-Christ lui apparut entouré d'une immense clarté et lui dit « Reçois ma chair, une grande récompense t'attend auprès de moi ». Ils furent ensuite soumis à de nouvelles tortures et amenés près d'une statue de Mercure et, refusant de sacrifier, les trois Saints eurent la tête tranchée à coups de hache. Saint Denis se releva et, entouré d'une grande lueur, porta sa tête du Mont des martyrs jusqu'au village qui porte son nom.

Quelle est la part de Malouel, quelle est celle de Bellechose en cette œuvre ?

On observe dans le type du Christ, dans celui de Dieu le Père, des ressemblances avec la *Piétà* de Malouel, au Louvre. Lorsque ce tableau figura à l'Exposition des Primitifs français, les critiques signalèrent des rapports avec les *Très Riches Heures du Duc de Berry* et le fait ne nous surprend pas, puisque les auteurs de ce précieux manuscrit étaient les frères de Limbourg, neveux de Malouel.

Le groupe des Orientaux, qui assiste à la crucifixion et qui se mêle ici à la scène du Martyre, figurait déjà chez les Italiens du Trecento, mais ces hommes sont peints avec un souci évident de la réalité. Jamais aussi une décollation n'avait été représentée avec cette brutalité. Ce bourreau aux cuisses nues, avec son énorme hachoir est un boucher qui, à coups répétés, entaille la chair déhiscente de sa victime. Le sang coule à flots du flanc de Jésus; il ruisselle de ses pieds en de longs filets.

Jamais aussi, malgré les erreurs de perspective de la prison, les fautes de proportion du Saint Denis communiant, le dessin n'avait été si robuste, si magistral. Regardez le compagnon de Saint Denis qui attend le martyre, regardez la figure de Saint Denis lui-même, regardez la main tendue de l'oriental, regardez le corps de Jésus : avant même qu'en Italie Fra Angelico et Masaccio réalisent les progrès que l'on sait, Malouel et Bellechose savent dessiner de telles figures, modeler de tels visages. Nous constatons quelle fut l'irradiation de la peinture parisienne-bourguignonne au début du XVe siècle. Ce tableau qui unit les noms de Malouel et de Bellechose, ces septentrionaux-bourguignons, et l'histoire du Saint parisien, nous apparaît comme un symbole.

M. Bartholomey recueillit ce tableau qui fut vendu à Paris en 1849. Il passa par la collection de Napoléon III, puis par celle de M. Frédéric Reiset qui en fit don au Louvre, où il était conservateur des peintures, en 1863.

his companions were arrested. But it is in vain that Denis was flagellated, extended upon a gridiron, exposed to ferocious beasts, thrown into a furnace, attached upon a cross.

Denis was then put into prison with his companions and many other true believers. And when he was celebrating mass there, the lord Jesus-Christ appeared to him surrounded by an immense light and told him " Receive my flesh, a great reward awaits thee near me ". They were afterwards submitted to new tortures and brought near a statue of Mercury and, refusing to sacrifice, the three Saints had their head cut off with an ax. Saint Denis get up again and, surrounded by a great light, he carried his head from the Bridge of the Martyrs until the village which bears his name.

Which is the part of Malouel, which is that of Bellechose in this work?

It is observed in the type of the Christ, in that of God the Father likenesses with the " *Pietà* " of Malouel, at the Louvre. When this picture figured at the Exhibition of French Primitives, the critics noticed affinities with the " *Tres Riches Heures du Duc de Berry* " and the fact does not surprise us, as the authors of this precious manuscript were the brothers of Limbourg, nephews of Malouel.

The group of the Orientals, who are present at the crucifixion and which will be mixed here in the scene of the Martyrdom, already figured with the Italians of the Trecento, but they are painted with an evident care as to reality. Never also a beheading had been represented with such brutality. This executioner with naked thighs, with his enormous chopping-knife is a butcher who, with repeated blows, cuts the dehiscent flesh of his victim. The blood flows in streams from the side of Jesus; it flows from his feet in long streams.

Never also, in spite of the errors of perspective of the prison the faults of proportion of the Saint Denis taking holy communion, had the design been so robust, so magisterial. Look at the companion of Saint Denis awaiting martyrdom, look at the face of Saint Denis himself, look at the extented of the Oriental, look at the body of Jesus. Even before, that in Italy, Fra Angelico and Masaccio realized the progress that is known, Malouel and Bellechose knew how to design such faces, model such faces. We ascertain what has been the irridiation of Parisian-Burgundian painting at the beginning of the XVth century. This picture, which unites the names of Malouel and Bellechose, these Northern-Burgundians, and the history of the Parisian Saint, appear to us as a symbol.

Mr. Bartholomey has obtained this picture which was sold in Paris in 1849. It figured in the Collection of Napoleon III, afterwards in that of Mr. Frederic Reiset who had given it to the Louvre, where he was Custodian of paintings, in 1863.



PASTURE (Roger de la), dit Roger Van der Weyden

(1399-1464)

Né à Tournai en 1399 ou 1400, Roger aurait été apprenti chez Robert Campin de 1427 à 1432. Comme l'a remarqué M. Fierens-Gevaert, il aurait eu alors un âge bien avancé pour être un simple élève. Aussi certains historiens croient-ils postérieurs à 1435 ses premiers tableaux, comme le Triptyque de Miraflores (au Musée de Berlin). Durant la première partie de sa carrière, Roger s'inspire de Van Eyck; il se préoccupe des effets de plastique et de l'expression dramatique. Après un voyage en Italie vers 1450 il adopte une manière plus fondue. Il meurt à Bruxelles en 1464.

Roger Van der Weyden, born at Tournai in 1399 or 1400, seems to have worked in the studio of Robert Campin from 1427 to 1432. As Mr. Fierens-Gevaert has pointed out, he would have been then rather old to be merely a pupil. That is why some historians think that first pictures are of a date later than 1435, for instance the Triptych of Miraflores (in the Berlin Museum). In the first part of his career, Roger draws his inspiration from Van Eyck; he endeavours to secure plastic effect and dramatic expression. After a journey to Italy about 1450, he adopts a softer manner. He died at Brussels in 1464.

Le CHRIST entre la VIERGE et SAINT JEAN SAINT JEAN-BAPTISTE et SAINTE MARIE-MADELEINE

Au centre du tableau le Christ tient la boule du Monde et bénit. A gauche Marie prie son fils, à droite se trouve Saint Jean. C'est le vieux thème de la « Deesis » byzantine, de l'Intercession, qui est repris par Roger Van der Weyden. Sur les volets sont les témoins de la divinité du Christ; Saint Jean-Baptiste qui l'annonça : *Ecce Missus Dei qui tollit peccata mundi;* Sainte Marie-Madeleine, dont les macérations n'ont pas encore altéré la fraîche beauté et qui n'a pas répudié les élégances mondaines. Marie qui vit sous la forme d'un jardinier le Ressuscité.

Au fond un immense paysage se déploie. Derrière le Christ s'ouvre l'infini d'une mer et son auréole paraît une aurore boréale. Comme chez les Van Eyck, toutes les arêtes des rochers, tous les méandres des cours d'eau, toutes les villes, tous les petits personnages sont minutieusement indiqués et cependant ce panorama ne perd rien de sa grandeur.

Les couleurs sont combinées avec une science accomplie dans le tableau central. Les tons étouffés des vêtements font ressortir l'éclat jaune et rouge de l'auréole, à quoi répondent sur les volets le vermillon du manteau de Saint Jean-Baptiste et les

CHRIST between the VIRGIN and SAINT JOHN SAINT JOHN the BAPTIST and SAINT MARY-MAGDELEN

In the centre of the picture, Christ, holding the sphere of the world, gives his blessing. On the left Mary prays to her son, on the right is St John. Roger Van der Weyden has taken up old theme of the Byzantine " Deesis ", the Intercession. On the wings are those two who gave evidence of Christ's divinity : St John the Baptist who announced his coming, *Ecce Missus Dei qui tollit peccata Mundi;* St Mary Magdelen, who recognised in the guise of a gardener the one who had risen from the dead. Her young beauty is not yet changed by her mortifications, nor has she cast away worldly elegance.

In the background an immense landscape unfolds itself. Behind Christ opens an infinite sea, and his halo seems to be an aurora borealis. As in the pictures of Van Eyck, all the ridges of the rocks, all the windings of the streams, all the little towns, all the smaller characters are minutely painted, and yet the panorama does not lose in grandeur.

The colours are combined with perfect skill. In the middle picture the softened hues of the draperies set off the glossy yellow and red of the halo, to which correspond on the wings, St John the

manches rouges lamées d'or de la Madeleine. La composition colorée pyramide des extrémités vers le centre.

Les formes ont plus d'ampleur, les personnages plus de majesté que dans les premiers tableaux de Van der Weyden. On date ce triptyque de 1452 environ. Roger vient de parcourir l'Italie : il demeure encore fidèle à ses types : la Vierge par ses costumes et son attitude rappelle celle du retable de Beaune; Saint Jean l'évangéliste nous montre la même figure austère aux cheveux bouclés. Il reste bien un Flamand par le souci du détail, par le soin avec lequel il représente les natures mortes : sur la boule du monde se reflèle la fenêtre de son atelier, cette fenêtre que nous avons vue dans le miroir d'Arnulfini. Ainsi Roger insiste davantage sur le modelé, sur la plastique et donne plus de noblesse à ses figures. Son Christ servira de modèle à tous les Christ de Metsys ou des Flamands du XVIe siècle.

Ce tableau connu sous le nom de *Triptyque de la famille Braque,* après avoir appartenu au Marquis de Westminster qui le conservait à Grosvenor-House, passa chez Lady Theodore Gueast à Inwood-House et fut acquis par le Louvre en 1913.

Baptist's vermilion mantle, and the gold-threaded red sleeves of the Magdelen. The colour-design rises like a pyramid from the corners to the centre.

The forms have greater amplitude, the characters more of majesty than in the early pictures of Van der Weyden. This triptych is generally dated about 1452. Roger has just been in Italy; he remains as yet faithful to his own types; the Virgin's costume and attitude recall the Beaune reredos; St John the Evangelist shows the same stern face and curled hair. Roger remains quite Flemish by his acurracy, his carefulness in representing still life : on the sphere of the world is reflected the window of his studio—which we have seen in the mirror of Arnolfini. But he insists more in this picture on modelling and plasticity, gives greater majesty to his figures. His Christ becomes the type of all the Christs of Metsys and of the XVIth century Flemish painters.

The picture, known as the *Triptych of the Braque family,* after having belonged to the Marquess of Wesminster, who kept it at Grosvenor House, became the property of Lady Theodora Gueast at Inwood House and was purchased by the Louvre in 1913.







BALDOVINETTI (Alessio)

(1427-1499)

Né en 1427 à Florence, Baldovinetti est inscrit en 1448 à la compagnie des peintres. Il fait partie de l'équipe d'Andrea del Castagno et de Domenico Veneziano, chargés de décorer Sainte Marie Nouvelle.

Baldovinetti a tenu toute sa vie un compte très exact des commandes qui lui ont été faites, des sommes qu'il a reçues et dépensées. Ce livre, publié sous le titre de *Souvenirs (Ricordi)*, est précieux pour l'histoire de ses travaux.

Il décora le cloître de l'Annunziata à Florence en 1462, la chapelle des Portugais à San Miniato en 1466, l'église de la Trinité à Florence de 1471 à 1497. Il peignit des retables d'autel et donna des cartons de vitraux. Ses mémoires s'arrêtent en 1491. Il mourut en 1499.

The name of Baldovinetti—born in 1427 at Florence—is to be found in the list of the Company of Painters for the year 1448. He works with Andrea del Castagno and Domenico Veneziano, who had undertaken with others the decoration of Santa Maria Novella.

Baldovinetti has kept during all his life a very precise account of all the orders given to him, of all the money he received and spent. The book, published under the title *Memories (Ricordi)*, is a precious document for the history of his works.

He decorated the cloister of the SS. Annunziata at Florence in 1462, the church of the Trinity at Florence from 1471 to 1497. He painted altar-pieces, and designed cartoons for stained-glass windows. His Memoirs come to an end in 1421. He died in 1499.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Le réalisme qui avait transformé la peinture florentine au début du xve siècle et qui s'était affirmé avec Masolino, Masaccio, Andrea del Castagno, s'était imposé même à la peinture religieuse. Si Don Lorenzo Monaco et Fra Angelico demeurent des idéalistes, ils n'en subissent pas moins l'influence de leur temps. Filippo Lippi, ce moine défroqué, fit descendre le ciel sur la terre et sa maîtresse devint la Vierge. Baldovinetti suivit leur tradition et la transmit à ses élèves : Ghirlandajo, Verrochio, Pollaiuolo, Cosimo Rosselli.

Au début de sa carrière il montra plus de grâce et moins de force que l'herculéen Andrea del Castagno, qu'il imitera par la suite. Il répète dans la Vierge du Louvre le geste des Madones de Lippi; il orne, comme lui, de sculptures fleuries le siège de Marie; il donne à ses *bambini* des proportions allongées et reprend les types de son maître Domenico Veneziano; il se plaît aux couleurs scintillantes, aux auréoles qui luisent, telles un disque d'or qu'aurait bien bruni son ami, l'orfèvre Finiguerra. Comme

THE MADONNA AND CHILD

Realism, after having transformed Florentine painting in the beginning of the XVth century, and having asserted itself with Masolino, Masaccio, Andrea del Castagno, had extended its influence even to religious painting. Although Don Lorenzo Monaco and Fran Angelico remain idealists, they have nevertheless felt the tendency of their time. Filippo Lippi, the unfrocked monk, brought heaven down to earth and his mistress became the Madonna. Baldovinetti followed their tradition, and transmitted it to his pupils Ghirlandajo, Verrocchio, Pollaiuollo, Cosimo Rosselli.

In the beginning of his career there is in him less gracefulness and strength than in the herculean Andrea del Castagno, whom he will later on imitate. In the Louvre Virgin, however, he imitates the movement of the Madonnas of Lippi; like Lippi he decorates the throne of the Virgin with sculptured flowers; he gives his *bambini* elongated bodies and takes up the types of his master Domenico Veneziano; he is fond of glittering colours, of shining halos, that look like a golden disc, well burnished

son maître encore, comme son camarade d'atelier Piero della Francesca, à qui l'on a voulu donner cette œuvre, il se plaît aux horizons lointains, aux cours d'eau qui serpentent dans les plaines vaporeuses. « Il aimait à peindre les paysages, dit Vasari, et les peignait tels qu'ils sont. C'est pourquoi on peut voir dans ses tableaux des rivières, des ponts, des rochers, de l'herbe, des fruits, des routes, des champs, des châteaux et une infinité d'autres choses ».

La ressemblance de notre Madone avec celle du Musée Edouard André prouve bien que les deux œuvres sont du même artiste, mais Alessio n'a pas encore la vigueur de sa maturité; il n'essaie pas de se guinder jusqu'aux sommets d'Andrea del Castagno. Il reste plus près de Filippo Lippi, plus près de Domenico Veneziano. L'esprit aimable qu'un Benozzo Gozzoli a hérité de Fra Angelico se retrouve également chez lui.

Cette Madone, après avoir fait partie de la collection de M. Duchâtel, était passée chez le duc de la Trémoille, son gendre, qui la vendit à M. Haro. Grâce au concours de la Société des Amis du Louvre, le Musée put l'acquérir en 1898.

by his friend, the goldsmith Finiguerra. Like his master also, and like his studio companion Piero della Francesca, to whom this work has been given by some critics, he is fond of distant sky-lines, of streams that wind away across hazy plains. " He liked to paint landscapes, says Vasari, and he painted them as they actually were. This is why on his pictures can be seen rivers, bridges, rocks, grass, fruits, fields, castles, halls, and other things. "

The ressemblance of our Madonna with that of the Edouard André collection is an obvious proof that the two paintings are by the same artist, but Alessio has not yet achieved the full vigour of his maturity; he does not attempt to raise his art to the heights of Andrea del Castagno. He remains nearer to Filippo Lippi and Domenico Veneziano. We can also trace in him the gracious spirit of Benozzo Gozzoli, inherited from Fra Angelico.

This Madonna, after having been in the collection of Mr. Duchâtel, had passed to the Duc de la Trémoille, his son-in-law, who sold it to M. Haro. With the kind help of the Société des Amis du Louvre, the Museum was able to purchase it in 1898.



ÉCOLE D'AVIGNON

(XVᵉ Siècle)

La papauté en s'installant en Avignon, créa une Cour. Des artistes italiens, comme Simone di Martino et Matteo da Viterbo vinrent orner le palais pontifical. L'influence siennoise s'exerça au XIVᵉ siècle concurremment avec l'influence septentrionale. Au XVᵉ siècle on trouva en Avignon des Français, des Bourguignons, des Flamands. Les grands noms connus de cette école sont Pierre Villatte, Enguerand Charonton, Nicolas Froment.

PIÉTA

Aucun tableau du XVᵉ siècle ne saurait égaler par sa grandeur tragique *la Pieta* d'Avignon. La Vierge, comme le disent les Méditations du pseudo Bonaventure, a sur ses genoux maternels recueilli la dépouille raidie de son fils. Le corps du Christ décrit un arc de cercle; les côtes ressortent sous la peau toute zébrée par la flagellation; la tête, soutenue par la main de Saint Jean, garde l'empreinte de la majesté et de la douleur; la main de Jésus fait la « griffe », toute contractée par la lésion des nerfs. En un geste de pitié et de prière, la Vierge joint ses doigts allongés. Dans le serre-tête blanc, son visage apparaît, navré d'une calme douleur. A droite Madeleine, du revers de son manteau essuie les larmes de ses beaux yeux et tend la pixide qui contient ces parfums dont jadis elle usait pour séduire, mais qui, depuis le repas chez Simon, sont consacrés au Christ. Saint Jean est à gauche; il enlève délicatement la couronne d'épines. Un peu en arrière, le donateur, en surplis blanc, regarde devant soi. Sa tête semble sculptée dans le bois; tous les plans sont indiqués; aucun portraitiste du XVᵉ siècle n'a laissé une effigie plus solidement établie d'un caractère plus réel, plus éternel.

On aimerait connaître l'auteur d'un tel chef-d'œuvre. On a parlé de Enguerrand Charonton, mais combien il y a plus d'âpreté en cette *Piété* que dans la *Vierge de Cadard* ou *Le Triomphe de la Vierge*. On a

The Popes, when they settled in Avignon, established a court there. Italian artists, such as Simone Martini and Matteo da Viterbo, came to decorate the Popes' palace. The influence of Siena was felt in the XIVth century concurrently with the influence of the North. In the XVth century, French, Burgundian and Flemish painters are to be found working in Avignon. The great names of the School that are known are Pierre Villatte, Enguerrand Charonton, Nicolas Froment.

PIETA

No picture in the XVth century possesses the tragic grandeur of the Avignon *Pietà*. The Virgin, as the Meditations of the pseudo Bonaventure described her, has taken on her knee the stiff remains of her Son. The body of Christ follows a curved line; his ribs show under the skin, which is all striped from the scourge; his head is held up by St. John's hand, the face still expressing majesty and pain; his hand clutches, all strained by the lesion of the nerves. In a gesture expressive of pity and of prayer, the Virgin joints her outstretched fingers. Inside her white head-band, her face can be seen, grief-stricken but resigned. On the right, Magdelen, with the lapel of her mantle, dries the tears in her beautiful eyes, and she holds the box which contains those perfumes she used to employ for profane purposes, but which ever since the meal at Simon's house have been consecrated to Christ. St. John is on the left, tenderly removing the crown, of thorns from the divine head. A little further back, the donor in a white surplice looks straight in front if him. His head seems as if it had been sculptured in wood; its different planes are indicated clearly. No portrait painter in the XVth century has ever set a figure of so real and eternal a type with more firmness.

One would like to know who was the creator of such a masterpiece. The name of Enguerrand Charonton has been suggested, but how much

donné ce tableau, ainsi que le retable de Boulbon à Pierre Villatte; mais, si l'on peut comparer les donateurs, si la conception du retable est d'une singulière beauté, des différences n'en existent pas moins. On a pensé encore à Nicolas Froment, mais ce que nous connaissons de lui ne permet pas de soutenir cette hypothèse. Un historien espagnol, remarquant le fond doré, les auréoles en relief, les minarets de Jérusalem, a cité pour son auteur Bartolomeo Bermejo, mais rien ne nous autorise à retenir le nom de ce catalan.

Que ce tableau ait subi à la fois des influences espagnoles et des influences septentrionales, le fait est évident. Il n'y a que des souvenirs italiens qu'on chercherait vainement en cette *Piété*. Le mystère reste entier.

Nous ignorons même la date. M. Durrieu la place vers 1475. Les auteurs qui comparent ce tableau au retable de Boulbon, vers 1450. M. Maeterlinck en fait une œuvre pre-eyckienne, de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe. Dans l'état actuel de nos connaissances, il serait vain de vouloir fixer une date exacte. On peut penser aux années qui s'écoulent entre 1430 et 1450. Ce qui fait la difficulté de classer un tel tableau, c'est que, par sa grandeur et sa beauté, ce chef-d'œuvre est de tous les temps.

sterner is this *Pietà* than the *Virgin of the Cadard*, or the *Triumph of the Virgin*. It has been attributed to Pierre Villatte, to whom is also given the reredos at Boulbon. But, even though the donors can be compared, and though the reredos is singularly beautiful in conception, yet there are differences. Some have also thought of Nicolas Froment, but from what we know of him it is impossible to justify this hypothesis. A Spanish historian, noting the gold background, the halos in relief, and the minarets of Jerusalem, has named Bartolomeo Bermejo as the author of the picture. But the name of the Catalonian artist is scarcely entitled to our serious consideration.

The picture has obviously however been painted under Spanish as well as Northen influence. Italian reminiscences alone will be sought for in vain in this *Pietà*. The mystery remains unsolved.

Even the date is unknown. M. Durrieu puts it about 1475. Those who compare the picture with the Boulbon reredos suggest 1450. M. Maeterlinck calls it a pre-Eyckian work, of the end of the XIVth century or the beginning of the XVth. In the present state of our knowledge it would be vain to try to give a precise date. We may incline to a date between 1430 and 1450. The difficulty in classifying such a picture is that its grandeur and its beauty make it a masterpiece independent of time.



MANTEGNA (Andrea)
(1431-1506)

Mantegna est né sans doute en 1431, à Isola di Cartura, non loin de Padoue. Il fut l'élève de Squarcione, ce rude artiste qui exerça une si profonde influence sur tous les peintres de l'Italie du Nord. Il admira les œuvres que Donatello avait sculptées à Padoue. Il devint ensuite le gendre de Jacopo Bellini et s'éprit comme lui des monuments romains. Ses beaux-frères lui révélèrent la couleur vénitienne.

Durant la première partie de sa vie il travaille à Padoue, où il peint en 1454 le retable de l'église Sainte-Justine (à la Brera de Milan), la Sainte-Catherine de Naples, le retable de Saint-Zenon de Vérone (1457-1459), les fresques de l'église des Ermites-Augustins.

En 1459, appelé par les Gonzague, Mantegna s'installa à Mantoue et décore le château. Sauf quinze mois en 1848-1489, Mantegna vécut désormais en cette ville où il mourut en 1506. Il y exécuta le plus grand nombre de ses tableaux.

Mantegna was born probably in 1431, at Isola di Cartena, not far from Padua. He worked in the studio of Squarcione, the rude artist who influenced so deeply all the painters of Northern Italy. He could admire the sculptures of Donatello at Padua. He then became the son-in-law of Jacopo Bellini, and, like him, grew very fond of Roman monuments. His brothers-in-law revealed to him Venetian colour.

During the first part of his life he works at Padua, where he paints in 1454 the reredos of the Chiesa Santa Justina (at the Brera at Milan), the Naples Santa Euphemia, the reredos of St. Zeno at Verona (1457-1459), the frescoes of the Eritimami.

In 1459, Mantegna, called by the Gonzaga, settles at Mantua and decorates the castle. Except for fifteen months, in 1488 and 1489, he lived for years in that town where he died in 1506. He painted there most of his pictures.

SAINT SÉBASTIEN

Le sujet de saint Sébastien permettait à Mantegna de satisfaire à la fois la pieuse révérence de quelque client à l'égard de ce saint et son propre amour pour l'antiquité et pour le corps humain. Ce capitaine des archers ne subit-il pas le martyre ? N'exposa-t-il point sa nudité robuste aux coups de ses soldats ? Ne mourut-il pas au milieu des édifices qu'avait édifiés l'Empire ?

C'est peut-être le sentiment religieux qui apparaît le moins en cette œuvre. Nous n'y retrouvons pas le tragique du *Calvaire*. Mantegna s'est plu à représenter l'anatomie apollonienne de Sébastien, à insister comme les statuaires antiques, sur le plis de l'aine et le volume de la hanche. Il a représenté des chapiteaux romains avec cette fantaisie abondante du Quattrocento; il a détaillé les rinceaux, les rais de cœur des entablements; il s'est inspiré des dessins de son beau-père pour décorer l'arc de triomphe.

Ce corps marmoréen n'est pas inanimé : le Saint,

SAINT SÉBASTIAN

St. Sebastian was a subject that enabled Mantagna to satisfy both the veneration of some buyer for that Saint, and his own love of antiquity and of the human body. Had not the captain of archers endured martyrdom ? Had he not offered his robust and naked body as a target for the arrows of his soldiers ? And had he not died in the midst of the edifices built by the Empire ?

The religious sentiment is perhaps least noticeable in his work. We dot not find there the tragic feeling of the *Calvary*. Mantegna has enjoyed representing the body of St. Sebastian as beautiful as Apollo's and insisting, like ancient sculptors, upon the movement of the groin or the bulk of the hip. He has painted Roman capitals with the copious fantasy of the Quattrocento; he has painted minutely the foliage, the heart-patterns of entablures; he drew his inspiration for the decoration of the triumphal arch from his father-in-law's drawings.

The body, through marmoreal, is not without

transpercé de flèches, crispe son visage et raidit les tendons de ses pieds. Ces ruines ne sont pas des géométraux d'architecte, les herbes folles les envahissent; le figuier, symbole de la Vierge, qui porte des fruits sans paraître avoir de fleurs, a poussé quelques branches; une roche sourcilleuse, comme en peindront désormais si volontiers les artistes du Nord, surplombe les arcades lointaines. Les nuages, roulés par le vent, dessinent des figures.

Mantegna a toujours combiné des mises en page ingénieuses; ici la colonne monte d'un jet et le Saint a été hissé sur un entassement de pierres. La hauteur de ce piédestal d'infamie et de gloire nous est donnée par les deux soldats, au masque atroce ou vulgaire, dont seule la tête apparaît. Mantegna avait déjà usé de cet artifice pour accroître, dans la *Crucifixion*, la hauteur du gibet où le Christ expire.

Nous avons essayé ailleurs (*La Peinture au Musée du Louvre*, Ecoles italiennes, I, 82) de montrer que ce Saint Sébastien est sans doute antérieur à ceux de Vienne et de la collection Franchetti à Venise: Mantegna, au cours de sa carrière, est allé cherchant toujours davantage le mouvement. Le Saint martyr du Louvre est encore immobile sous les souffrances qui le dardent.

Ce *Saint Sébastien* fut acquis en juin 1910 par le Louvre de la Municipalité d'Aigueperse. Il ornait l'église de cette ville. Or il existait jadis en ce bourg un château qui appartenait aux Montpensier. L'un d'eux avait épousé en 1841 Claire de Gonzague, la petite-fille du Marquis de Mantoue pour qui Mantegna avait travaillé. Peut-être le tableau a-t-il été exécuté vers 1459-1460. Il aurait été apporté par Claire de Gonzague.

life : the Saint, pierced with arrows, contracts his face, and the isnews of his feet tighten. The ruins are not the mere geometrical drawings of an architect: wild weeds are growing among them; a fig-tree, the symbol of the Virgin, bearing fruit though it seems to have no flowers, has put forth a few boughs; a lofty rock such as the Northern artist will henceforth be so enclined to paint them, overtops the distant arcades. The clouds, billowing in the wind, form fantastic shapes.

Mantegna has always invented ingenoius ways of disposing his characters; in this picture, the column shoots up and the Saint has been raised on to a heap of stones. The two soldiers, with their wicked or vulgar faces, indicate the height of that pedestal of shame and glory, as their heads alone can be seen. Mantegna has already made use of that device in order to increase, in his *Crucifixion,* the height of the gibbet on which Christ is dying.

We have attempted elsewhere (*La Peinture au Musée du Louvre, Ecoles Italiennes*, I, 82) to show that this St. Sebastian is probably anterior to those at Vienna and in the Franchetti collection at Venice : Mantegna, all through his carree, tried more and more te express movement. The Louvre St. Sebastian, in spite of the stabbing pains endured, is still motionless.

This St. Sebastian was purchased by the Louvre in June 1910 from the Town Council of Aigueperse. It was hung in the church of that town. Now, there used to be in the borough a castle belonging the Montpensier. One of them appears to have married in 1841, Clara di Gonzaga, the granddaughter of the Marquess of Mantua, for whom Mantegna had worked. The picture may have been brought by Clara di Gonzaga.



MEMLING (Hans)

(? † 1494)

Né en Allemagne, dans la région de Mayence, sans doute à Moemling, il semble avoir travaillé à Cologne où il put encore connaître Stephan Lochner. Il passa vers 1450 chez Van der Weyden et peut-être collabora au retable de Beaune. Vers 1476 on le trouve fixé à Bruges où il admire les œuvres des Van Eyck et meurt en 1494. Il tempère le réalisme flamand d'idéalisme colonais, d'italianisme, transmis par son maître Roger Van der Weyden, et parfois de quelque maniérisme.

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Une coiffe blanche, des fourrures bleutées, un vêtement noir, une ceinture rouge entourent de couleurs sans brutalité cette figure de vieille femme, aux chairs pâles, aux ombres d'un brun léger, où tout est simplicité, précision, douceur. Au fond un paysage de miniature, où, parmi des arbres faits de petites touches, circule une route.

Et cette route et ces collines se continuent sur un tableau du Musée de Berlin, qui est l'autre volet de ce diptyque et qui représente un vieillard, l'époux de cette femme.

Que Memling, installé à Bruges, se soit souvenu des portraits de Van Eyck, entre autres du portrait de la femme du peintre, c'est là ce que prouve une telle œuvre. Memling d'ailleurs s'est appliqué à reproduire consciencieusement la figure humaine. Il aime cette position de trois quarts où apparaissent tous les traits caractéristiques du visage : c'est ainsi qu'il représente Barbe Moreel au Musée de Bruxelles et dans le triptyque du Musée de Bruges, ou Martin Van Nieuwenhove, ou le Moine du Musée d'Anvers, ou la Famille Floreins au Louvre. Et toujours, dans ces visages aux couleurs peu montées, le regard frappe par son intensité.

La technique est une des plus savantes qu'ait connu le XVe siècle flamand; la netteté est obtenue

He was born in Germany, in the region of Mainz, probably at Mämling; he seems to have been working at Cologne where it is possible that he knew Stephan Lochner. About 1450 he comes to Van der Weyden and perhaps he collaborates in the Beaune reredos. By 1476 he has settled at Bruges, where he admires the works of Van Eyck; he dies in 1494. He mixes with Flemish realism some of the idealism of Cologne, and italianism drawn from his master Roger Van der Weyden, at times some mannerism as well.

PORTRAIT OF AN OLD WOMAN

A white head-dress, bluish furs, a black garment, a red girdle, are a colour setting devoid of all harshness, for the face of that old woman, a face of pale carnation, light-brown shadows, in which all is simplicity, precision and gentleness. In the background a miniature landscape, across which a road winds, amid trees painted in light strokes.

This road and these hills are continued on a picture in the Berlin Museum, the other wing of this diptych, representing an old man, the husband of this woman.

That Memling, staying at Bruges, remembered Van Eyck's portraits, chiefly the portrait of the painter's wife, is proved by this work. Moreover Memling has en deavoured to paint consciensciously the human face. He likes that three-quarter position that shows all the features that characterize the face. It is thus that he represents Barbe Moreel in the Brussels Museum, and in the Triptych of the Bruges Museum, and also Martin van Nieuwenhove, or the Monk in the Antwerp Museum, and the Floreins family in the Louvre. In those not very high-coloured faces, the eyes have always a striking intensity.

As a technician he is one of the most masterly of XVth century Flemish painters; he is precise without

sans sécheresse; le détail suggéré sans énumération, les figures sont simples sans être creuses, les couleurs transparentes sans être minces.

Les volets de ce diptyque sont depuis longtemps séparés. Le portrait de femme passa à la vente Meazza à Milan en 1884, puis fit partie des collections parisiennes Warnech et Mardus. Il fut admiré à l'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges en 1902. De 1906 à 1908, il fut prêté au Musée de Berlin où le diptyque fut reconstitué un temps, puis vendu au Louvre en 1908.

being harsh; he indicates details without excessive stress; the faces are simple and yet not shallow, the colours transparent, and yet not thin.

The wings of this diptych have long been separated. The portrait of the woman went to the Meazza sale at Milan in 1884, thence to the collections Warneck and Mardus in Paris. It was hung in the *Exposition des Primitifs Flamands* at Bruges in 1902. From 1906 to 1908 it was lent to the Berlin Museum where the diptych was for a time complete. It was sold to the Louvre in 1908.



VINCI (Léonard de)

(1452-1519)

Peintre, sculpteur, architecte, philosophe, ingénieur, Léonard fut un des esprits les plus complets de la Renaissance. Né à Vinci en 1452, il fut l'élève de Verrocchio et travailla d'abord à Florence. Dès ses premières œuvres on constate ses recherches de clair-obscur. Il offrit ses services à Ludovic le More et s'installa à Milan où il exécuta la *Vierge aux Rochers* et *La Cène*. En 1499, il gagna Mantoue où il fit le portrait d'Isabelle d'Este (au Louvre) et en 1500 rentra à Florence. C'est le temps de la *Sainte Anne* et de la *Joconde*. Après de nouveaux voyages à Milan et à Rome, il suivit François Ier en France et y mourut près d'Amboise, le 2 mai 1519.

Leonardo, as painter, sculptor, architect, philosopher, and engineer, was one of the most complete minds of the Renaissance. He was born at Vinci in 1452, studied with Verrocchio, and at first worked at Florence. In is earliest works his preoccupation with chiaroscuro is already marked. He offered his services to Duke Lodovico il Moro, and settled at Milan where he executed the *Virgin of the Rocks* and the *Cena*. In 1449, he reaches Mantua where he painted the portrait of Isabella d'Este (in the Louvre) and in 1500 he goes back to Florence. This is the period of the *St. Anne* and the *Monna Lisa*. After new journeys to Milan and Rome, he followed Francis I to France, where he died near Ambroise on May 2. 1519.

LA VIERGE, L'ENFANT-JÉSUS ET SAINTE ANNE

« Léonard, dit Vasari, revint à Florence (en 1500) où il apprit que les frères Jésuites avaient chargé Filippino (Lippi) de peindre le tableau du grand autel de la Nunzîata. Léonard déclara qu'il aurait volontiers exécuté un travail semblable. Filippino le sut et, en galant homme qu'il était, abandonna la commande. Les Frères, pour que Léonard pût peindre le tableau, l'accueillirent en leur maison et l'entretinrent lui et sa famille. Lui les fit longtemps attendre, mais ne commença jamais rien. Finalement il fit un carton où l'on voyait Notre Dame et une Sainte Anne avec le Christ. Ce carton n'excita pas seulement l'admiration de tous les artistes, mais lorsqu'il fut fini et exposé, deux jours durant, provoqua le concours des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, qui venaient comme on va aux fêtes solennelles... »

Ce carton, où figure un petit Saint Jean, semble être celui que possède aujourd'hui l'Académie Royale de Londres.

Léonard dut faire un second carton, que décrit Pietro da Nuvolaria dans une lettre à Isabelle d'Este datée du 3 avril 1501. Cette fois le petit Saint Jean

THE VIRGIN, THE CHILD JESUS AND ST. ANNE

" Leonardo, says Vasari, came back to Florence (in 1500) where he heard that the Jesuit Friars had asked Filippino (Lippi) to paint a picture for the high altar of the Nunziata. Leonardo declared that he would have liked to execute such a work. Filippino knew of that, and, like the gallant man he was, renounced the order. The Friars, so that Leonardo could paint the picture, received him in their house and provided for him and his family. He kept them waiting for a long time, but never began anything; at last he drew a cartoon on which could be seen Our Lady and a St. Anne with Christ. Not only did the cartoon rouse the admiration of all artists, but when it was finished and exposed for two days, it brought a crowd of men and women, of young and old people, who came as one goes to solemn festivals... " This cartoon, on which is a little St. John, seems to be the one now in the Royal Academy in London.

Leonardo probably made a second cartoon, described by Pietro da Nuvolaria in a letter to Isabella d'Este, dated April 3rd, 1507. The little St. John has then disappeared. As Leonardo did not exe-

a disparu. Comme Léonard n'exécuta pas le tableau, les Frères firent de nouveau appel à Lippi, mais celui-ci mourut en 1504 et ce fut le Pérugin qui exécuta pour leur autel la *Crucifixion* qui est aujourd'hui à Florence. Vinci garda son carton et plus tard peignit, soit à Milan, soit en France, le tableau du Louvre. D'après certains critiques il aurait été aidé par un élève, Melzi ou Salaino. En tout cas ce tableau était certainement dans son atelier au château de Cloux, en octobre 1516, date où le vit le Cardinal d'Aragon.

Ce tableau repassa en Italie. Richelieu l'y acheta en 1629 et le légua à Louis XIII. Il fut exposé à Fontainebleau et légèrement agrandi au moyen de deux bandes latérales. Il fut ensuite envoyé à Versailles, puis à Meudon, de nouveau à Versailles et entra au Louvre en 1792.

cute the picture, the Friars called again upon Lippi, but he died in 1504, and Perugino executed for their altar the *Crucifixion,* now at Florence. De Vinci kept his cartoon, and painted later, on either at Milan or in France, the Louvre picture. Some critics assume that he was helped by one of his pupils, Melzi or Salaino. Anyhow, this picture was certainly at his studio at the Château de Cloux in October 1516, as the Cardinal of Aragon saw it there.

It went back to Italy where Richelieu bought it in 1629; he then left it to Louis XIII. It was hung at Fontainebleau, and its size was slightly increased with two lateral bands. It was then sent to Versailles, then to Meudon, back to Versailles again and came into the Louvre in 1792.



CARPACCIO

(entre 1455 et 1461-1525)

On ignore le lieu où naquit Scarpazza dit Carpaccio. On a dit qu'il aurait été originaire de Capo d'Istria; le fait est douteux; il semble plutôt que sa famile serait de Mazzorbo, une île de la lagune. Carpaccio naquit entre 1455 et 1461. Il fut l'élève du bon Lazzaro Bastiani.

Carpaccio peignit toute une série d'histoires pieuses pour les confréries : histoire de Sainte Ursule pour la confrérie de cette Sainte (à partir de 1496), histoire de Saint Georges pour la confrérie des Esclavons (1502), histoire de la Vierge pour la confrérie des Albanais (1504), histoire de Saint Etienne pour la confrérie de ce saint (1511-1520), histoire de la Croix pour la confrérie de Saint Jean l'évangéliste, sans parler de ses retables et de ses autres tableaux. Il mourut vers 1525.

The birth-place of Scarpazza, known as Carpaccio, is not known, It is said that he might have come from Capo d'Istria ; this is still doubtful ; it seems more likely that his family lived at Mazzorbo, one of the islands in the Laguna. Caparccio was born between 1455 and 1461 He was the pupil of the good man Lazzaro Bastiani.

Caparccio painted a whole series of pious stories for the religious confraternities : the story of St. Ursula for the Sisterhood of that Saint (from 1496 onwards), the story of St. George for the Brotherhood of the Sclavonians (1502), of the Virgin for the Broterhood of the Albanese (1504), of St. Stephen for the Brotherhood of that Saint (1511 to 1520), of the Cross for the Brotherhood of St. John the Evangelist, not to mention his various reredos and other pictures. He died about 1525.

PRÉDICATION DE SAINT ÉTIENNE A JÉRUSALEM

Les marchands de laine avaient placé leur confrérie sous la protection de Saint Etienne. Carpaccio représenta pour eux, en cinq tableaux, l'histoire de ce diacre. Dans le premier on voyait *Sa Vocation* (au Friedrichs Museum, à Berlin), dans le second (aujourd'hui au Louvre), la *Prédication de Saint Etienne à Jérusalem,* dans le troisième sa *Discussion avec les docteurs* (à la Brera à Milan), puis *Saint Etienne devant les juges* (aujourd'hui perdu) et enfin le *Martyre de Saint Etienne* (Stuttgart).

Les Italiens du Nord, depuis plus d'un siècle, manifestaient leur goût pour le pittoresque. Peut-être l'avaient-ils contracté à la vue des œuvres franco-flamandes. Comme nos miniaturistes, ils aiment les détails amusants et se laissent volontiers entraîner à des digressions, ils content pour conter; ils représentent avec plaisir les cortèges, les fêtes, les beaux vêtements, les animaux; ils énumèrent avec complaisance tous les personnages présents; ils décrivent le décor. Ce sont de bons « reporters », qui ont un

SAINT STEPHEN PREACHING AT JERUSALEM

The wool merchants had placed their Brotherhood under the protection of St. Stephen. Carpaccio represented for them in fixe pictures the story of this deacon. In the first one could be seen his *Vocation* (at the Friedrichs Museum in Berlin); in the second (now in the Louvre), *St. Stephen preaching at Jerusalem,* in the third his *Argument with the Doctors* (at the Milan Brera); then *St. Stephen in presence of the judges* (now lost), and lastly the *Martyrdom of St. Stephen* (Stuttgart).

The Northern Italians had for more than a century shown that they relished the picturesque. Perhaps they had come to like it through contemplating the Franco-flemish paintings. Like our miniaturists, they like amusing details and are prone to be carried away into digressions; they tell for the sake of telling; they are fond of representing processions, feasts, fine clothes and animals; they enjoy enumerating all the characters and reproducing the scenery. They are good " reporters " with a sharp eye, an

œil fin, un esprit amusant, mais qui sont parfois un peu bavards.

Ils ont regardé avec une curiosité d'occidentaux tous les marchands enturbannés, tous les juifs à bonnets pointus, toutes les levantines coiffées de mitres que Carpaccio a groupés avec le souci manifeste d'être fidèle. Il n'a oublié aucun détail des vêtements, à ce point qu'on a cru, sans aucune raison, qu'il avait accompagné Gentile Bellini à Constantinople. Il n'eut pas besoin de traverser la mer pour connaître le temple de Jérusalem : la mosquée d'Omar était familière aux Vénitiens par les croquis des voyageurs et ils l'interprétaient avec une libre fantaisie.

Carpaccio désire bien plus montrer les ressources de son imagination, l'habileté de sa composition, la science de son coloris, que d'édifier les fidèles.

La confrérie de Saint Etienne fut supprimée en 1806 et les tableaux qui la décoraient furent dispersés. L'un fut vendu en 1820 au Musée de Berlin, un autre en 1852 au Musée de Stuttgart. Deux d'entre eux avaient été envoyés en 1808 au Musée de Brera à Milan. Ce Musée en conserva un et échangea l'autre avec le Louvre contre un tableau flamand.

amusing mind, but at times they are a little garrulous.

They have observed, with the curiosity of men of the West, all the turbaned merchant, the Jews with pointed bonnets, all the mitred Levantines whom Carpaccio has grouped with an obvious wish to be exact. He has not forgotten a single detail in the clothes, so that it has been believed that he had been to Constantinople with Gentile Bellini. There was no need for him to go across the sea to know the temple of Jerusalem : the Mosque of Omar was known to the Venetians through travellers, sketches, and they reconstructed it freely according to their own fancy.

Carpaccio has much greater desire to show his resourceful imagination, his skillful composition, his learned colour-schemes, than to edify the faithful.

The Brotherhood of St. Stephen was suppressed in 1806, and the pictures that were its ornaments were dispersed. One of them was sold in 1820 to the Berlin Museum, another one in 1852 to the Stuttgart Museum. Two had been sent in 1808 to the Brera Museum at Milan. One was kept there and the other was exchanged for a Flemish picture from the Louvre.



LE MAITRE DE 1456

Un tableau de la collection Lichtenstein, à Vienne, daté de 1456, a servi à baptiser ce maître, qui semble un Français ayant connu l'art de Van Eyck. On a rapproché en particulier les portraits qu'on lui attribue de *L'Homme à l'œillet*.

This Master has been named from a picture in the Lichtenstein collection at Vienna, dated 1456. He seems to have been French and to have known the art of Van Eyck. The portraits ascribed to him have been compared more especially with *The Man with a Carnation.*

L'HOMME AU VERRE DE VIN

Ce tableau fut donné, d'abord par les critiques allemands Bode et Friedlander, à Jehan Fouquet, dont le Musée de Berlin possède le portrait d'Etienne Chevalier. Cette attribution fut acceptée par les organisateurs de l'Exposition des Primitifs français. Toutefois M. Hulin de Loo retira le tableau à Fouquet et le premier le compara à celui de la Galerie Lichtenstein et fit honneur de ces deux œuvres au « Maître de 1456 ». M. Leprieur accepta la thèse de M. Hulin de Loo, mais tout en montrant combien sont différents chez Fouquet et chez ce maître la composition, le choix des détails, la formation toute française de l'un et flamande de l'autre, la manière de peindre, minutieuse chez l'un, large chez l'autre, la façon de représenter le regard, M. Leprieur indiquait les exagérations qu'on trouvait dans la brochure de M. Hulin et l'impossibilité de donner au maître de 1456 l'Annonciation d'Aix.

Lorsqu'en 1910 furent connus les panneaux conservés à Lisbonne dans le palais du Patriarche et qu'on les eut rendus à Nuno Gonçalves, un disciple des Flamands, M. Salomon Reinach voulut reconnaître en ce portugais le Maître de 1456. M. Bertaux écrivait alors justement : « Je vois entre ce bourgeois ou ce paysan enrichi, attablé devant son rouge bord, accompagné de pain et de fromage, et cette assemblée de nobles, de prêtres, d'hommes d'action, des différences de caste et de race qui me semblent irréductibles, même dans le domaine de l'art. »

Il est certain que Nuno Gonçalves, tout aussi précis que le Maître de 1456, est plus ligneux. Le

THE MAN WITH A GLASS OF WINE

The picture was first attributed by the German critics Bode and Friedlander, to Jehan Fouquet, whose portrait of Etienne Chevalier is in the Berlin Museum. The organizers of the *Exposition des Primitifs Français* accepted this opinion. However M. Hulin de Loo took the picture from Fouquet. He was the first to compare it with the one in the Lichtenstein Gallery, and to give the authorship of the two works to the 1456 Master. M. Leprieur accepted M. Hulin's theory, but—though he pointed out the considerable differences between Fouquet and this Master, in composition, in choice of details, in the manner, which in the former is entirely French, and in the latter Flemish; in the minute accuracy of the painting in the former, while the latter has a larger style; in their ways of representing the direction of the eyes;—M. Leprieur emphasized the exaggerations that were to be found in M. Hulin's pamphlet, and the impossibility of ascribing to the 1456 Master the Aix Annunciation.

When in 1910 the pannels in the Patriarch's palace at Lisbonne were discovered, and their authorship had been restored to Nuno Gonçalves, a disciple of the Flemish painters, M. Salomon Reinach would have identified this Portuguese as the 1456 Master. It was then that M. Bertaux wrote very aptly : „ I see between this burgher or rich peasant, seated in front of his brimming glass and his bread and cheese, and this assembly of noblemen, of priests and of men of action, differences of caste and race that seems me irreconcilable, even in the domain of art ".

Nuno Gonçalves, who is quite as accurate as the 1456 Master, is undoubtedly more wooden. Any-

tableau du Louvre est en tout cas un admirable morceau de peinture; la simplicité avec laquelle est traitée cette figure, modelé ce nez, dessinée cette bouche, coloriée dans la masse bistre la carnation, indiqué ce regard, mis en valeur ce costume sur un fond brun, tout cela fait de ce portrait un chef-d'œuvre.

Ce tableau qui avait figuré au XVIIe siècle dans la collection de l'Archiduc Léopold à Bruxelles, appartenait au Comte Wilczcek de Vienne, lorsqu'il fut montré en 1901 à une exposition organisée par la Sécession de Munich et attribué à l'Ecole de Van Eyck. Il parut ensuite à l'Exposition des Primitifs Français et fut acquis en 1906.

how the Louvre picture is an admirable piece of painting; the simplicity in the handling of the face, in the modelling of the nose, in the shaping of the mouth, in the glow of the carnation against the bistre ensemble, in the manner in which the glance is suggested, in the setting off of the costume against the brown background, all these make the portrait a masterpiece.

The picture, which had in the XVIIth century been in the collection of the Archduke Leopold at Brussels, belonged to Count Wilczcek of Vienna, when it was on show in 1901 at an Exhibition organised by the Munich Secession, and attributed to the School of Van Eyck. It appeared later at the *Exposition des Artistes Français,* and was purchased in 1906.



DÜRER (Albert)

(1471-1528)

Fils d'un orfèvre hongrois, installé à Nüremberg, Albert Dürer naquit dans cette ville en 1471. Après un apprentissage chez Michel Wolgemut, il fit son tour d'Allemagne et, sans doute dès cette époque, poussa jusqu'à Venise où il séjourna certainement en 1506 et où il subit l'influence de Bellini et de Mantegna. Au goût germanique du caractère, il unit le sens plastique de la beauté qu'il rapporte d'outremonts et parfois laisse son italianisme l'emporter sur sa propre nature. En 1520 il visite les Pays-Bas, y admire leur école de portraitistes et exécute alors quelques-unes de ses plus belles effigies.

Albert Dürer was born at Nüremberg in 1471, the son of a Hungarian goldsmith who lived in that town. After having worked in the studio of Michel Wolgemut, he travelled over Germany and pushed on probably as far as Venice at that early time. He certainly stayed there im 1506, and was then influenced by Bellini and Mantegna. To the Germanic taste for character, he joins the sense of plastic beauty which he brought back from over the Alps, and at times he allows his italianism to overcome his own temperament. In 1520 he pays a visit to the Netherlands, admires their school of portrait-painters, and executes at that moment some of his finest portrait-studies.

PORTRAIT DE DÜRER PAR LUI-MÊME

Dürer s'est maintes fois représenté soi même. Dès l'âge de treize ans, en 1484, il dessine à la pointe d'argent le croquis conservé à l'Albertina de Vienne. M. Weber a cru pouvoir reconnaître Dürer sur l'un des volets de l'autel Peringdörfer (au Musée germanique de Nüremberg) exécuté par l'atelier de son maître Wolgemut. Nous retrouvons bien en effet ses yeux un peu bridés, son nez qui commence à se busquer, ses lèvres fortes, ses cheveux fins qui tombent par mèches. Vers 1432 il trace à la plume son portrait dans la Bibliothèque d'Erlangen, où coiffé d'une toque il appuie sa tête dans sa main. Dans ces trois images, posé de trois quarts, il regarde vers la droite.

C'est dans la même position qu'il s'est représenté en 1493. Le dessin a été établi solidement, puis Dürer a couvert le parchemin d'un frottis à l'huile, empâtant ça et là. Sur ses cheveux blonds, il a posé un superbe bonnet qui se termine par une sorte de pompon à lanières et dont le ton rouge s'accorde avec les rubans qui plissent la chemise, bordent le vêtement et avec les aiguillettes qui relient les manches. Cet accoutrement annonce déjà le beau costume du portrait exécuté en 1498, mais où les formes ont plus de largeur, les volumes plus de

PORTRAIT OF DÜRER BY HIMSELF

Dürer has represented himself many a time. As early as the age of thirteen, in 1484, he draws in silver-point the sketch now kept at the Albertina in Vienna. M. Weber thought it possible to identify Dürer on one of the wings of the Peringsdörfer altar (in the Germanic Museum at Nüremberg), executed by the studio of his master Wolgemut. Indeed we find in it Dürer's rather almond-shaped eyes, his nose already slightly aquiline, his thick-lips, his long waved hair hanging stiffly. About 1492 he draws his pen-portrait of the Erlangen library, in which he wears a toquelike cap, and his head rests on his hand. In those three pictures he is placed in a three-quarter position, and looks to his right.

He represented himself in that same position in 1493. The outline has been firmly drawn, and then Dürer has covered the parchment with a thin layer of oil-colour, and over this a thicker impas to when necessary. On his fair hair he has placed a superb cap, ending in a sort of tuft of straps, the red hue of which is in keeping with the ribbons on the pleated shirt, and the fringed lace that holds the sleeves. This attire anticipates the fine costume of the 1498 portrait, in which however the shapes are

consistance, la composition plus d'habileté. Ce manteau aux larges plis, cette fenêtre ouverte sur la montagne, cette balustrade semblent justifier l'hypothèse du voyage en Italie.

En 1493, Dürer demeure fidèle aux leçons de ses maîtres, ou plutôt à la simple observation de la nature. Il ne songe pas encore à se transformer en Christ, comme dans le portrait de Münich, peint en 1506. Il s'est placé devant le miroir et s'est représenté naïvement en ses beaux atours, sans dissimuler la petitesse de ses yeux, la force de son nez et l'embarras villageois de ses mains, plus habiles à tenir le pinceau qu'à présenter une fleur. Les botanistes ont identifié cette plante : c'est l'*eryngium amethystinum* que nous appelons « panicaut » et que les Allemands surnomment « Mannestreue » (fidélité du mari). Aussi a-t-on justement pensé que Dürer avait peint ce portrait pour l'envoyer à sa fiancée Agnès Frey.

Ce tableau fit partie des collections Félix à Leipzig Goldschmidt à Francfort et Paris. M. Von Villeroy en hérita de ce dernier collectionneur, qui était son grand'père. Le Louvre l'acquit du séquestre Villeroy en 1922.

ampler, the volumes more firm, and composition freer. The mantle with its ample folds, the window opening out upon the mountain and the balustrade, seem to justify the hypothesis of a first journey to Italy.

In 1493 Dürer is still faithful to his masters' teaching, or rather to mere observation of nature. He has yet no idea of changing himself into a Christ, as in the Münich portrait, painted in 1506. He has placed himself in front of the mirror, and has represented himself naively, in his finest attire, without trying to dissimulate that he had small eyes, a big nose, and rustic clumsy hands, cleverer with a painter's brush than at offering a flower. Botanists have indentified the plant : it is the *eryngium amethystinum* or field-eryngo, which the Germans call " Mannestreue " (husband's faithfulness). That is why it has been possible to think that Dürer had painted this portrait to send it to his fiancée Agnes Frey.

This picture has been in the Felix collection at Leipzig, in the Goldschmidt collection at Franckfurt and in Paris. Herr Von Villeroy inherited it from the latter collector, his grandfather. The Louvre bought it in 1922 from the Villeroy sequestred properties.



TIZIANO VECELLIO, dit le Titien

(entre 1476 et 1489-1576)

Durant quatre-vingts ans Titien a peint. Il est né sur la montagne qui servira de fond à ses tableaux, à Pieve di Cadore, entre 1476 et 1489. Il se forma à Venise chez les Bellini. C'est là qu'il passa sa vie, si l'on excepte des voyages à Padoue, à Ferrare, à Rome, à Florence, à Augsbourg; il peignit des portraits, des mythologies et des tableaux d'église où tout le faste des costumes, l'harmonie des couleurs, l'ampleur des compositions font oublier le sentiment religieux.

PORTRAIT D'UNE FEMME A SA TOILETTE

La poitrine épanouie, le corselet délié, une femme oint de parfum ses cheveux ondulés et se regarde dans les miroirs qu'un homme amoureusement lui tend. On a prétendu que cet homme était Alphonse de Ferrare et cette femme Laura Dianti, sa maîtresse, qu'il épousa après la mort de Lucrèce Borgia. Il est certain que Titien fut en rapports suivis avec Alphonse Ier. En 1516, il fut appelé à Ferrare, et reçut la commande de *Bacchanales* qu'il livra seulement en 1523. Toutefois le portrait de Laura Dianti conservé à Richmond, dans la collection Cook, ne justifie pas le titre donné au tableau du Louvre.

Faut-il prononcer les noms de Frédéric de Gonzague et d'Isabelle Boschetti ? Mais si l'on acceptait cette hypothèse, il faudrait dater le tableau de 1530 environ et de bons juges le croient antérieur à 1520.

Cette femme ne serait autre que Violante, la fille de Palma Vecchio qui fut aimée de Titien et que, peut-être, il épousa en 1512. Ridolfi a dit que Titien avait représenté Violante avec des violettes : or la *Flore* des Offices et une jeune femme blonde dans la *Bacchanale* du Prado tiennent bien un bouquet de ces fleurs. Comme il n'y a pas de doute sur la ressemblance de ces figures avec celle du Louvre, celle-ci serait également l'effigie de Violante et l'on reviendrait à la vieille désignation du XVIIe siècle : le Titien et sa maîtresse.

Ce tableau fit partie de la collection du Duc de Mantoue. Vendu en 1527 à Charles Ier d'Angleterre, par Vincent de Gonzague, il fut acheté pour cent livres sterling à la vente de ce souverain par Jabach qui le céda à Louis XIV. Il fut apporté de Versailles au Louvre en 1792.

Titian has painted for eighty years. He was born on the mountain that will be the background of his pictures, at Pieve di Cadore, between 1476 and 1489. He studied at Venice with the Bellini. He spent his life in that city, except for journeys to Padua, Ferrara, Rome, Florence Augsburg; he painted portraits, mythological scenes and church-pictures in which the gorgeousness of the draperies, the harmony of colours, the amplitude of composition make one forget the religious sentiment.

PORTRAIT OF A WOMAN DRESSING

With her croslet untied and her breast uncovered, a woman anoints her waving hair with scent, and look at herself in the mirrors that a man holds for her in a loving gesture. Some have pretended that the man was Alfonso di Ferrara and the woman Laura Dianti, his mistress, whom he married after the death of Lucretia Borgia. It is certain that Titian had continuous intercourse with Alfonso I. In 1516 he was called to Ferrara and received the order for the *Bacchanalia*, which he only delivered in 1523. However the portrait of Laura Dianti kept at Richmond in the Cook collection does not justify the name given to the Louvre picture.

Must we pronounce the names of Federico di Gonzaga and of Isabella Boschetti ? But il we accepted this suggestion, the picture would have to be dated about 1530, and authorized judges believe it of a date earlier than 1520.

This woman seems to be simply the daughter of Palma il Vecchio, Violante, who was loved by Titian, and whom he perhaps married in 1512. Ridolfi said that Titian had represented Violante with violets; now the *Flora* at the Office and a fair-haired girl in the Prado *Bacchanalia* do hold a bunch of those flowers. As the resemblance of their faces to that at the Louvre is unquestionnable, the latter would then also be the face of Violante, and we should thus come back to the old XVII th century name " Titian and his mistress. "

The picture has been in the collection of the Duke of Mantua. Sold in 1527 to Charles I of England by Vincent di Gonzaga, it was bought for a hundred pounds at the sale of that King, by Jabach who sold it to Louis XIV. It was brought to the Louvre from Versailles in 1792.



SANZIO (Raphael)

(1483-1520)

Fils d'un médiocre peintre d'Urbino, où il était né le 6 avril 1483, Raphaël Sanzio fut l'élève de Timoteo Viti, puis du Pérugin. C'est la période ombrienne de sa vie; de 1504 à 1508 il est à Florence, et découvre les grands toscans : Vinci, Michel Ange, ses contemporains, Ghirlandajo, Masaccio, ses prédécesseurs, et peint avec un égal bonheur des Vierges et des portraits. Bramante le fait appeler à Rome, en 1508 et il exécute les grandes décorations des Chambres et des Loges et les cartons des tapisseries. Il travaille pour le banquier Chigi à la Farnesine et compose ses grands tableaux religieux. Vingt ans après avoir peint ses premiers tableaux qui étaient encore d'un primitif, Raphaël mourut dans toute la puissance de son génie.

Raphael Sanzio, the son of a mediocre painter of Urbino where he was born on April 6th, 1483, studied with Timoteo Viti, then with Perugino. This is the Umbrian period of his life; from 1504 to 1508 he is at Florence, where he discovers the great Tuscans, his contemporaries Leonardo, Michelangelo, his predecessors Ghirlandajo, Masaccio ; it makes him equally happy to paint Madonnas or portraits. In 1508 Bramante called him to Rome, where he executed the great decorations of the Stanze and the Loggia of the Vatican, and the cartoons of the tapestries. He works for the banquer Chigi at the Farnesina, and executed his great religious pictures. Twenty years after having painted his first pictures, which were still the works of a primitive artist, Raphaël dies at the height of his powers.

PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE

Balthazar Castiglione était le fils d'un noble milanais et d'une Gonzague. Son cousin César Gonzague, qui était au service de Guidobaldo da Montefeltre, l'introduisit à la Cour d'Urbin, où il connut, en 1504, Raphaël qui allait quitter sa ville natale pour Florence. Il retrouva le peintre à Rome, où, de 1513 à 1516, il représenta le successeur de Guidobaldo, Francesco Maria della Rovere.

Castiglione était cultivé; il avait écrit le *Cortigiano* il appréciait l'esprit de Raphaël. Les deux hommes devinrent amis. Raphaël fit deux fois son portrait. On sait par une lettre de Bembo à Bibiena que le premier était déjà achevé en 1516, et par une lettre de Pauluzzi à Alphonse d'Este, qu'en septembre 1519 Raphaël était occupé à peindre le second.

Il semble bien que le portrait du Louvre soit le premier. Castiglione l'emporta en Espagne où il remplit les fonctions d'ambassadeur de 1525 à 1529. D'après Mariette, le tableau aurait été acquis par le

PORTRAIT OF BALDASSARE CASTIGLIONE

Baldassare Castiglione was the son of a nobleman of Milan and of a Gonzaga. His cousin Cesare Gonzaga, who was in the service of Guidobaldo da Montefeltre, introduced him at the Court of Urbino, where in 1504 he knew Raphael who was soon to leave his native city for Florence. He met the painter again at Rome, where from 1513 to 1516 he was representing the successor of Guidobaldo : Francesco Maria della Rovere.

Castiglione was a cultured man : he had written *Il Cortigiano,* he appreciated Raphael's genius. The two men became friends; Raphael painted his portrait twice. We know, from a letter of Bembo to Bibiena, that the first portrait was already finished in 1516, and from a letter of Pauluzzi to Alphonso d'Este, that in September 1519 Raphael was painting the other.

It is very likely that the Louvre portrait is the finest one. Castiglione took it to Spain where he held the office of ambassador from 1525 to 1529. According to Mariett the picture would have been purchased by the Duke of Mantua at the death of

Duc de Mantoue à la mort de Castiglione et aurait été vendu avec d'autres tableaux de cette collection à Charles Ier d'Angleterre. L'amateur Van Uffeln ne put l'acheter en 1649 pour la raison fort simple que sa vente eut lieu en 1639 à Amsterdam. C'est sans doute chez lui que Rembrandt exécuta le croquis de l'Albertine. A la vente Van Uffeln, le tableau fut acquis par Alfonso de Lopez, agent de Richelieu, qui se ruina bientôt et qui dut vendre sa collection. Mazarin acheta le portrait de Castiglione et ses héritiers le vendirent à Louis XIV en 1661.

Le second portrait fut conservé par les Castiglione jusqu'au XVIIIe siècle, puis passa chez le Cardinal Louis Valenti et enfin chez les Torlonia.

Castiglione, and then sold, with other pictures in the same collection, to Charles I of England. The amateur Van Uffeln would then have bought it when the properties of the King were scattered. But Van Uffeln could not have bought it in 1649, for the very simple reason that the sale of his collection took place in 1639 at Amsterdam. It is probably in Van Uffeln's collection that Rembrandt executed the sketch at the Albertina. At the Van Uffeln sale the picture was purchased by Alfonso de Lopez, an agent of Richelieu; he was soon ruined and had to sell his collection. Mazarin bought the portrait of Castiglione and his heirs sold it to Louis XIV in 1661.

The second portrait was kept by the Castiglioni until the XVIIIth century; then it passed to Cardinal Valente, and lastly to the Torlonia.



HOLBEIN (Hans) le Jeune
(1497-1543)

Hans Holbein le vieux était un peintre connu, lorsque son fils naquit à Augsbourg en 1497, mais en 1517, faute de commandes, il dut quitter cette ville. Hans le Jeune s'était déjà établi à Bâle, d'où il passa à Lucerne, peut-être en Italie, sûrement à Montpellier. Il revint se fixer à Bâle, exécutant des fresques décoratives, des cartons de vitraux, des gravures sur bois, des tableaux religieux; mais ces œuvres le cèdent aux admirables portraits, préparés soigneusement par des crayons et qui lui valurent une si grande renommée en Angleterre où il se rendit en 1526, qu'il quitta seulement pour deux séjours à Bâle de 1518 à 1532 et en 1538 et où il mourut en 1543.

PORTRAIT D'ANNE DE CLÈVES

L'Angleterre au début du XVIe siècle ne possédait aucun grand peintre. Wright ou John Brown ne sont pour nous que des noms. Aussi Henri VIII fit-il appel à des étrangers qui, souvent, se dérobèrent. Holbein fut donc remarqué dès son arrivée, mais il ne s'imposa que lentement à la Cour; peut-être son amitié pour Thomas Moore et John Fisher lui alinéa-t-elle tout d'abord l'estime de Henri VIII. Du moins ce Roi le chargea-t-il en 1535 d'organiser les fêtes en l'honneur d'Anne de Boleyn et lui demanda-t-il des modèles de coupes et d'horloges. En 1536 Holbein fait le portrait de la nouvelle Reine Jeanne Seymour et est nommé « servant to the King's Majesty ». L'année suivante, lorsque Jeanne est morte, il est chargé par le Roi d'aller sur le continent tracer des images des princesses que ce monomane du mariage tenait pour des épouses possibles. En 1538, Christine de Danemark, la très jeune veuve du Duc de Milan, pose devant lui à Bruxelles. En 1539 il est à Düren et exécute un crayon d'après Anne de Clèves. Mais lorsqu'arriva, en janvier 1540, cette placide et forte allemande, Henri VIII se jugea trompé et aurait déclaré à Holbein : « c'est une cavale flamande ».

Hans Holbein the elder was a well-known painter when his son was born at Augsburg in 1497; but in 1517, the scarcity of orders obliged him to leave that town. Hans the Younger had already settled at Bales, whence he went on to Lucerne, then perhaps to Italy and certainly to Montpellier. He came back to live at Bales, executing ornamental frescoes, cartoons for stained-glass, wood-engravings, religious pictures, but all these are nothing compared to his wonderful portraits, carefully prepared in pencil drawings, which made him very famous in England, where he went in 1526. He left that country only twice to stay at Bales, from 1528 to 1532 and in 1538, and he died in England in 1543.

PORTRAIT OF ANNE OF CLEVES

England at the beginning of the XVIth century had not a single great painter. Wright or John Brown are mere names for us. This is why Henry VIII called upon foreign painters, who did not always respond to his appela. In consequence Holbein became conspicuous as soon as he arrived, and yet his popularity at Court grew but slowly; his friendship with Thomas Moore and John Fisher may have prevented at first his gaining the full favour of Henry VIII. But still the King entrusted him in 1535 with the organisation of the festivities in honour of Anne Boleyn, and ordered models for cups and clocks from him. In 1536 Holbein paints the portrait of the new Queen Jane Seymour and is appointed " servant to the King's majesty ". The year after, when Jane had died, the King sends him to the Continent, to draw the portraits of the princesses whom the monomaniac of marriage regarded as possible wives. In 1538 Christina of Denmark, the very young widow of the Duke of Milan, sits to him at Brussels. In 1539 he is at Düren and draws a pencil portrait of Anne of Cleves. But when the placid and heavy German princess arrived in 1540. Henry III thought that he had been cheated, and is said to have remarked to Holbein " she is a Flemish mare. "

Selon M. H. Bouchot, Holbein aurait d'après son crayon exécuté le portrait du Louvre pour Anne de Clèves, qui eut la chance d'échapper à l'échafaud et le bonheur d'être simplement répudiée six mois après son mariage.

Anne se tient toute droite, un peu engoncée dans sa large robe rouge brodée d'or, chargée de perles, sous sa coiffe pesante de joyaux, qu'allège seul le tulle transparent. Elle regarde bien sagement le peintre et posant naïvement, semble obéir à la vieille loi de frontalité. Pour exprimer cette âme enfantine, ce peintre savant a retrouvé l'attitude des primitifs. La symétrie parfaite des ailes du bonnet, des yeux, des manches, qui donne à cette effigie toute sa stabilité, est un moyen de rendre ce caractère. Combien différente était Christine de Danemark, qui considérait l'envoyé de Henri VIII d'un œil méfiant et dont le corps, légèrement tourné, esquissait déjà un mouvement de retraite. Anne n'a point de ces appréhensions. Au fait, a-t-elle même une pensée ?

On a remarqué que Holbein avait également croisé les mains de Jeanne Seymour, d'Anne de Clèves, de Christine de Danemark. Mais quelle diversité ne pourrait-on observer dans ce simple geste! D'ailleurs cette attitude devait plaire à Henri VIII, car les effigies de ses autres femmes, exécutées par d'obscurs artistes, celle de Catherine Howard (National Portrait Gallery), celle de Catherine Parr (Asburnham Castle) nous montrent le même croisement des mains. La comparaison de ces œuvres médiocres avec les chefs-d'œuvre de Holbein suffit à montrer la science de ces portraits, l'art dépouillé de ces tableaux, où l'essentiel se trouve tout entier, où rien d'inutile ne demeure.

Ce tableau passa de la collection du Comte d'Arundel dans celle de Louis XIV.

According to M. H. Bouchot, Holbein would have executed the Louvre portrait after his pencil-drawing of Anne of Cleves, who was lucky enough to escape the scaffold and knew the good fortune of being simply divorced six months after her marriage.

Anne is standing upright, rather clumsy, in her embroidered red gown, laden with pearls, under a head-gear heavy with jewels, which the transparence of tulle alone makes seem lighter. She is being very good and looks at the painter, sitting naïvely to him, as through she was obeying the old " full-face law. " In order to express this childish soul the accomplished painter has re-discovered the attitude of primitive artists. The perfect symmetry of the wings of the bonnet, of the eyes, and of the sleeves, giving to this image so much stability, is a device for expressing the character. How different was Christina of Denmark, who watched the messenger of Henry VIII with a distrusting eye, and whose body, slightly turned away, was already foreshadowing her refusal. Anne has no such apprehensions. Is there even a thought in her mind ?

It has heen pointed out that Holbein has painted Jane Seymour, Anne of Cleves and Christina of Denmark with crossed hands. But how much of diversity could be noticed in that simple gesture! Henry VIII must have been particularly fond of the attitude, for the figures of his other wives, painted by obscure artists, those of Catherine Howard (National Portrait Gallery), of Catherine Parr (Ashburnham Castle) have the same crossed hands. It is enough to compare these mediocre works with the masterpieces of Holbein, to emphasize the science of these portraits, the austere beauty of these pictures, in which all that is essential finds its place, and nothing remains that is insignificant.

The picture went from the collection of the Earl of Arundel to that of Louis XIV.



LE MAITRE DE MOULINS

On a pu donner à un maître anonyme un ensemble d'œuvres dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre.

La Nativité d'Autun fut peinte pour le cardinal Rollin qui y figure, donc avant 1483. Le grand retable de la cathédrale de Moulins, qui a permis de baptiser ce maître, daterait des dernières années du xve siècle. On lui attribue parfois les volets du Louvre, représentant Pierre Ier de Bourbon et Anne de Beaujeu sa femme, mais plusieurs historiens en font maintenant honneur à un maître voisin du Maître de Moulins et qu'ils appellent à cause de la date inscrite sur le cadre, le Maître de 1488.

It has been found possible to give to an anonymous master a group of works, some of which are masterpieces. The Autun *Nativity* was painted for Cardinal Rollin, who figures in it : it is therefore anterior to 1483. It seems that the large reredos of the Moulins Cathedral (whence the name by which the master is known), can be dated from the later years of the XVth century. The two panels in the Louvre, representing Pierre Ier de Bourbon and Anne de Beaujeu his wife, are sometimes ascribed to him. But several historians now give the authorship of these to a master closely related to the " Maître de Moulins ", whom they call the 1488 Master, because of the date on the frame.

SAINTE MADELEINE ET UNE DONATRICE

Sur un rideau dont les bandes sont brun jaune, violacées et carminées, se détachent deux figures : agenouillée la Donatrice dont la laideur est encadrée d'un chaperon noir qui fait valoir le costume de velours brun et les bijoux d'or. Debout, Sainte Madeleine dont les macérations n'ont pas encore atténué la beauté qui paraît être d'une vierge sage et qui rappelle la Sainte Véronique qui figura à l'Exposition des Primitifs Français. Seul le luxe coloré de ses vêtements indique qu'elle ne méprisait pas les modes brillantes. Elle porte un bonnet vert, un manteau vert, une robe rouge toute brodée d'or. Elle tient à la main la pixide aux parfums qui lui sert d'attribut.

Le dessin est d'une sûreté impeccable; les mains sont modelées à merveille et les reflets du satin les viennent « faire tourner ». L'auteur représente la Donatrice sans épargner la grosseur de son nez, la largeur de sa bouche lippue. Mais la conscience de cet art sauve le réalisme de cette figure.

Ce volet devait faire partie d'un diptyque ou d'un triptyque, aujourd'hui perdu. M. Bouchot a remarqué que la coiffure de Sainte Madeleine était presque semblable à celle de la Tempérance du Tombeau de

THE MAGDELEN AND A DONATRICE

Against a curtain with yellow-brown, purple and carmine stripes, stand out two figures : the *donatrice* kneels down, her black hat encircling her plain face and setting off her brown-velvet clothes and her gold jewellery. The Magdelen is standing; mortifications have not yet lessened her beauty; the beauty it seems of a modest maiden, recalling that of the St. Veronica which was to be seen at the *Exposition des Primitifs Français*. Only by the luxurious colours of her clothes can we see that she did not despise the splendour of fashion. She wears a green bonnet and a green mantle, a gold-embroidered red gown. She holds in her hand the box of ointments which is her emblem.

The picture is drawn with unerring firmness; the hands are wonderfully modelled and the play of light on the satin brings them into higher relief. The painter has portrayed the *donatrice* without sparing any thing of her big nose or her wide thick-lipped mouth, but the scrupulousness of his art redeems the realism of the face.

This panel must have been part of some diptych or triptych, now lost. M. Bouchot has pointed out that the head-dress of the Magdelen was almost the same as that of the *Temperance* of the Nantes

Nantes, sculpté par Michel Colombe, mais dessiné par Jean de Paris ou Jean Perréal. Or M. Durrieu avait déjà fait remarquer que Jean Perréal avait travaillé pour les Bourbons et qu'il existait un parallélisme singulier entre les œuvres du Maître de Moulins et les renseignements que nous possédons sur Jean Perréal. Aucune pièce d'archives n'a encore transformé cette vraisemblance en certitude.

Ce tableau figura à l'Exposition des Primitifs Français sous le N° 108 et fut acquis de M. Agneu en 1904.

Tomb, sculptured by Michel Colombe, but drawn by Jean de Paris or Jean Perréal. M. Durrieu had already remarked that Jean Perréal had worked for the Bourbons, and that there was a certain parallelism between the works of the " Maître de Moulins " and what we know of Jean Perréal. No document has yet made a recognised truth of this probability.

The picture was at the *Exposition des Primitifs Français* (n° 108) and was purchased from M. Agneu in 1904.



CALIARI (Paolo), dit Paul Véronèse

(1528-1588)

Véronèse fut un admirable décorateur. Tout chez lui est matière à effet : les conversations sacrées, comme les récits de l'évangile. Il traite l'histoire du Christ comme celle d'Alexandre et glorifie Venise comme il exalte la Vierge. Il était né à Vérone en 1528, il orna les villas des environs, le Palais des doges, les églises de Venise et multiplia les architectures, les personnages, les animaux, s'inquiétant si peu des consciences religieuses qu'il encourt les reproches de l'Inquisition. Toute sa vie Véronèse laissa son génie facile produire, avec une abondance prodigieuse, les formes et les couleurs.

LE REPAS CHEZ SIMON LE PHARISIEN

Véronèse aime peindre ces banquets qui lui permettent de grouper devant des colonnades, des portiques ou des « fabriques », des foules de convives, de serviteurs, de spectateurs. Il lui suffit d'auréoler le personnage central et de représenter des valets versant l'eau dans les amphores pour appeler cette fête *Les Noces de Cana.* Il lui suffit d'agenouiller Madeleine aux pieds du Christ pour nommer ces agapes *Le Repas chez Simon le Pharisien.*

Véronèse a plusieurs fois traité ce sujet. Il l'avait peint pour le réfectoire des Saints Nazaire et Celse (à la Pinacothèque de Turin). Il le répéta pour le réfectoire de Saint Sébastien (à la Brera de Milan), puis pour celui des Jésuites, et c'est le tableau du Louvre. Sous une rotonde autour d'une table en fer à cheval et devant des buffets chargés de plats, les convives se pressent; les négrillons font le service et les chiens mangent les reliefs. « Nous autres peintres, dira Véronèse aux juges de l'Inquisition, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous » et il ajoutait : « lorsque dans un tableau il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention ». Heureux lorsque lui viennent à l'esprit, pour boucher un trou, les formes de deux « putti » qui, entre les

Veronese's talent was for decoration. With him everything becomes a means to some end : the holy conversations as well as the narratives of the gospel. He treats the story of Christ like that of Alexander, and glorifies Venice in the very same way in which he exalts the Virgin. He was born at Verone in 1528, he decorated the villas of the neighbourhood, the Doges Palace, the churches of Venice, and puts in his pictures numerous architectural pieces, characters and animals, with so little care of religious propriety, that he incurs the blame of the Inquisition. All through his life Veronese allowed his easy genius to produce shapes and colours with stupendous abundance.

THE REPAST IN THE HOUSE OF SIMON THE PHARISEE

Veronese likes to paint banquets, that enable him to group in front of colonnades, of porticoes or of some set-scene, crowds of guests, of servants and of spectators. He thinks it is enough to put a halo round the head of the middle character and to paint servants pouring water into amphorae, in order to call the feast *The Marriage of Cana.* And he thinks it is enough to make the Magdelen kneel down at Christ's feet to call the banquet the *Repast in the House of Simon the Pharisee.*

Veronese has treated this subject several times. He had painted it for the refectory of St. Nazaire and St. Celse (at the Turin Pinacotheca). He repeats it for the refectory of St. Sebastian (at the Milan Brera), then for that of the Servites : this is the Louvre picture. Under a rotunda, around a table like a horse shoe, and in front of side-boards covered with meats, the guests are crowding; little negroes are in waiting, and the dogs eat the remains. "We painters, Veronese will say to the judges of the Inquisition, wa take such liberties as poets and madmen take", and he added "When some room is left in a picture, I decorate it with invented figures". He is pleased when, to fill up a gap, he thinks of the

colonnes centrales et devant les nuages effilés de la lagune, déroulent, en volant, un phylactère, comme une réclame pour le Paradis. Mais quel peintre était ce païen! Comme il aimait les belles soies, les beaux velours, les beaux marbres, les belles orfèvreries! Le paradis pour lui n'était-ce pas une table bien servie, des invités bien vêtus, des chiens bien nourris et qu'on pouvait peindre ?

Cette grande toile fut exécutée après 1570. S'il faut en croire M. Enguerand, la date 1575 apparaîtrait dans le dessin de la balustrade du second étage à gauche. Louis XIV demande en 1664 à la Seigneurie de Venise l'autorisation d'acheter le tableau à la Confrérie des Jésuites. Le Sénat vénitien décida de l'acquérir lui-même pour en faire cadeau à Louis XIV. Le tableau fut expédié en septembre de cette année.

forms of the two "putti" who, in front of the two middle columns, and of the slender clouds over the Laguna, fly unfolding a phylactery, like an advertisement for Paradise. But what a wonderful painter this pagan was! how fond he was of beautiful silk, of beautiful velvet, marble and gold! Was not Paradise to his eyes a wellserved table, well-dressed guests, well-fed dogs, that he could paint?

This big canvas was executed later than 1570. If we believe M. Engerand, the date 1575 can be seen on the left, in the drawing of the balustrade of the second floor. In 1664 Louis XIV begged from the Signori of Venice to buy the picture from the Brotherhood of the Servites. The Venetian Senate decided to purchase it themselves to present it to Louis XIV. It was sent to the King in september of the same year.



THEOTOKOPOULOS (Dominikos), dit le Greco

(1548-1614)

Né en Crète, Theotokopoulos vint à Venise où il reçut le surnom de Greco et où il fut l'élève du Titien et connut Tintoret. Il passa à Rome où il admira Michel Ange. En 1577, on le retrouve en Espagne, à Tolède. Il a mêlé dans ses œuvres les souvenirs byzantins, vénitiens, parmesans et romains. Il y ajoutait tout ce qu'apercevait son esprit visionnaire et son imagination excessive, mais il reprenait contact avec la réalité, lorsqu'il devait exécuter un portrait. Le Gréco mourut en 1614.

Theotokopoulos, born in Crete, came to Venise where he was called Greco (Greek), and where he studied with Titian and knew Tintoretto. He then went to Rome where he admired Michelangelo. In 1577 we find him in Spain at Toledo. In his works he has mixed his recollections from the schools of Byzance, Venice, Parma and Rome. He adds to them all the visions of his fantastical and too imaginative spirit, but he resumed his touch with reality whenever he had to execute a portrait. Greco died in 1614.

LE CHRIST EN CROIX

Devant les nuages qui viennent offusquer la lumière du soleil et dont la masse olivâtre et bistre se déchire, tel un voile funèbre, le Christ, un Christ au corps allongé, sinueux comme les figures de l'école parmesane, un Christ dont la lividité se détache sur le bois de la croix, expire les yeux au ciel, en implorant son Père et, plus bas, les deux Covarrubias à leur tour, lèvent leur regard vers Lui et invoquent sa divinité rédemptrice. Antonio et Diego Covarrubias étaient les fils de l'architecte de Charles Quint. Antonio qu'on voit à droite avait déjà été représenté par le Greco dans l'*Enterrement du Comte d'Orgaz*, à l'église S. Tomé à Tolède. Diego, évêque de Ségovie, professeur à l'Université de Salamanque, exerça de hautes charges et fut renommé pour sa science juridique. Il était déjà mort, lorsque le Greco peignit cette crucifixion, mais il avait posé plusieurs fois devant le peintre, qui utilisa ces études.

Greco, qui, dans ses tableaux d'Apocalypse, exagère toutes les formes, dans ses effigies des personnages reste très près de la nature et se souvient des leçons que lui avaient données ses maîtres vénitiens. Les touches rapprochées, les empâtements fougueux, rappellent leur manière. Comme l'a bien remarqué M. Bertaux, on retrouve en ce tableau les deux aspects du génie de Greco, d'une part l'aspect réaliste dans les portraits, de l'autre l'aspect visionnaire dans le Christ. Deux mondes se superposent.

CHRIST ON THE CROSS

In front of the clouds that have obscured the light of the sun and which make on olive-hued and bistre mass, torn asunder like a funeral veil, Christ, with a long, sinuous body like those of the Parmesan school, a Christ whose livid face stands out against the wood of the Cross, is dying, looking up to heaven, and appealing to his Father. Below him, the two Covarrubias also lift up then eyes towards Him, and invoke his redeeming divinity. Antonio and Diego Covarrubias were the sons of the architect of Charles V. Antonio (on the right) had already been represented by El Greco in the *Burial of the Count of Orgaz*, in the church of St. Tomé at Toledo. Diego, bishop of Segovia, professor of the Salamanca University, held high offices and was famous for his juridical science. He was already dead when El Greco painted this Crucifixion, but he had sat several times to the painter, who makes use of his former studies.

Greco, who in his pictures of the Revelation exaggerates all forms, remains very near nature in his portrait-studies, and he remembers the lessons of his Venetian masters. The strokes close to each other, the impetuous impasto, recall their manner. As M. Bertaux has justly remarked, we find here the two aspects of Greco's genius : the realistic aspect in the portraits, and the visionnary aspect in the Christ. Two worlds are superposed.

Ce tableau fut peint dans les dernières années du XVIe siècle, pour les religieuses de la Visitation à Tolède. Vendu en 1835 lors de la dissolution des congrégations, ce tableau passa sans doute dans la collection particulière de Louis-Philippe. Il semble bien correspondre au N° 254 du catalogue de 1838. Acheté par Isaac Pereire, il fut donné par lui à la ville de Prades, qui le conserva dans son palais de justice jusqu'en 1904 et le vendit au Louvre en 1908.

The picture was painted in the later years of the XVIth century for the Nuns of the Visitation at Toledo. Sold in 1835 when the Congregations were suppressed, it probably went to the private collection of Louis-Philippe. It seems to have been the N° 254 of the 1838 catalogue. It was bought by Isaac Pereire who gave it to the town of Prades, where it was kept until 1904 in the Law-Courts, and from which it came (by purchase) to the Louvre in 1908.



RUBENS (Pierre-Paul)

(1577-1640)

Quelques années chez Veenius avaient préparé le jeune Rubens à profiter des leçons de l'Italie. De 1600 à 1608, il demeure dans la péninsule, allant de Mantoue à Gênes, de Florence à Rome, copiant les Vénitiens, s'inspirant de Raphaël. Quand il revient à Anvers, il est maître de son art et le prouve en peignant l'*Erection de la Croix*. Désormais, avec une fécondité qui est un trait de son génie, il peint scènes religieuses, portraits, grandes suites historiques, comme l'histoire de Catherine de Médicis, fêtes d'amour, mythologies, paysages, montrant toujours la science de son dessin, les ressources de son imagination, les virtuosités de son pinceau, traduisant en peinture son goût du luxe, son amour pour ces blondes dont Hélène Fourment, la passion de son âge déclinant, demeure le plus splendide exemple. Il mourut en 1640, dominant désormais deux siècles de peinture.

A few years with Veenius had prepared the young Rubens to take full profit of the lessons of Italy. From 1600 to 1608 he remains in the Peninsula, going from Mantua to Genoa, from Florence to Rome, copying the Venetians, taking his inspiration from Raphael. When he returns to Antwerp, he has mastered his art, as he has shown by his *Raising of the Cross*. From that moment, with the fecundity which characterizes his genius, he paints religious scenes, portraits, great historical scenes such as the History of Catherine de Médicis, *fêtes d'amour*, mythological scenes and landscapes. All these reveal his skill in drawing, the resources of his imagination, the virtuosity of his brush. He expresses in his paintings his fondness of luxury, his love for the blondes, the most splendid model of which is Hélène Fourment, the passion of his declining years. He died in 1640, the greatest master of painting for two centuries.

LA FUITE DE LOTH

« Or les habitants de Sodome étaient devant le Seigneur des hommes perdus de vices ». Alors le Seigneur résolut de détruire cette ville et envoya deux anges à Loth, le père d'Abraham. « A la pointe du jour, les anges pressaient fort Loth de sortir, en lui disant : « Levez-vous et emmenez votre femme et vos deux filles de peur que vous ne périssiez aussi vous-même dans la ruine de cette ville. Voyant qu'il différait toujours, ils le prirent par la main, car le Seigneur voulait le sauver et ils prirent de même sa femme et ses deux filles ».

Rubens a suivi exactement le récit de la Bible. Déjà en 1617, il avait traité le sujet dans un tableau aujourd'hui à Blenheim. Au Louvre un ange montre à Loth les collines verdoyantes de l'horizon et, malgré sa résistance, l'entraîne. Un autre ange, à l'aspect quasi féminin, pousse la femme de Loth. Les deux filles ferment la marche. Un air de volupté émane de ces belles créatures et annonce l'épisode suivant que Rubens a plusieurs fois représenté. Elles sont vêtues

THE FLIGHT OF LOT

" The men of Sodom were very wicked, and sinners before the face of the Lord, beyond measure. " Then the Lord resolved to destroy that town and sent two angels to Lot, Abraham's brother. " And when it was morning, the angels pressed him, saying : Arise, take thy wife and the two daughters which thou hast, lest thou also perish in the wickedness of the city. And as he lingered, they took his hand, and the hand of his wife, and of his two daughters, because the Lord spared him. "

Rubens has followed exactly the narrative of the Bible. He had already, in 1617, treated the subject in a picture now at Blenheim. In the Louvre picture, an angel shows to Lot the green hills on the horizon, and, in spite of his resistance, hurries him away. Another angel, with almost feminine looks, pushes forward Lot's wife. The two daughters follow. A voluptuous atmosphere surrounds the fair creatures and anticipates the next episode, which Rubens has represented several times. They

de couleurs vives et de soie changeante et laissent voir leur poitrine en fleur. La première emporte les bijoux dans un panier; la seconde, véritable canéphore, est chargée de fruits et de légumes. Sur le dos de l'âne, elles ont accumulé la vaisselle précieuse.

Cette composition en largeur indique bien le mouvement de ce petit cortège; le geste de l'ange montre la direction et l'âne, qui sort à demi de la porte à bossages, fait voir le point de départ. En sens inverse, des monstres se précipitent sur la ville qu'ils vont incendier, et les couleurs verdâtres de ces nuées affreuses rendent plus joyeux les jaunes, les rouges, les bleus de toutes ces étoffes, les ors de tous ces joyaux.

Rubens a exécuté le tableau en 1625. On relève quelques traces d'italianisme dans l'architecture, dans les étoffes à reflets. Une peinture légère, fluide, court sur une préparation de terre, s'arrête en empâtements et donne à ce panneau un éclat, une fraîcheur, une transparence que trois siècles n'ont pas atténués.

Ce tableau était passé de la collection du Maréchal de Noailles chez le prince de Carignan. Louis XV l'acheta en 1742.

are dressed in vivid colours and shot silk, and we can see their youthful breasts. The first one carries jewels in a basket; the other, like a canephora, is burdened with fruits and vegetables. On the back of the ass they have heaped precious plate.

The disposition of the characters tells of the movement of the small procession: the angel's gesture shows the direction, and the ass, which can be seen partly through the bossaged-gate, marks the starting point. In the opposite direction, monters are rushing towards the town which they are soon to set on fire, and the dark green hues of those awful clouds make the yellow, reds and blue tints of all the draperies, the gold of all the jewels, all the merrier.

Rubens executed the picture in 1625. Some traces of italianism can be noticed in the architecture, in the flashing silk. A light, fluid painting flows over a prepared ground, thickens into impasto at times, and gives to the panel a lustre a freshness and a transparence which three centuries have not lessened.

The picture had passed from the collection of the Maréchal de Noailles to the Prince de Carignan. Louis XV purchassed it in 1742.



LE NAIN (Louis)

(vers 1593-1648)

Ils étaient trois frères, originaires de Laon : Antoine, Louis et Mathieu, le premier né vers 1588, le second vers 1593, le troisième en 1607. M. Paul Jamot (*Gazette des Beaux-Arts* 1922-1923) a essayé de distinguer l'œuvre de ces peintres d'après les caractères des tableaux. Il attribue à Antoine les *Portraits dans un intérieur,* la *Réunion de famille* du Louvre; à Louis les scènes champêtres; à Mathieu les petits *Joueurs de Cartes,* les *Joueurs de tric-trac* de notre Musée.

FAMILLE DE PAYSANS

Louis le Nain a représenté les paysans qui demeuraient dans les « creutes » laonnaises ou les villages au pied de la « montagne ». A vrai dire c'est toujours la même famille qu'il nous a montrée. Cet homme, qui vient de rentrer du travail et qui va couper la grosse miche de pain, nous l'avons vu, qui, dans le tableau du Victoria and Albert Museum, faisait paître son cheval et ses moutons sur les pentes qui dominent Semilly. Il était accompagné de ses enfants : sa fille, qui riait de santé et de bonne humeur, s'est assise auprès de la table; le fils aîné, avec sa chemise ouverte et son ventre ballonné d'adolescent mal nourri, continue l'air de flûte qu'il avait commencé. Le chien les a suivis et garde le bâton du maître. Et la femme, nous la connaissons; elle pouponnait son dernier-né, tandis que les autres petits jouaient sur la charrette (Musée du Louvre). Et ces enfants eux-mêmes figuraient dans le *Repas* de la collection La Caze. L'un d'eux, près du feu, vient de détacher la marmite qui mitonnait et d'en verser le contenu dans la soupière de cuivre que semble garder le matou.

Ces paysans-là ne font pas parade de leurs paysanneries, comme ceux de Greuze. Ils ont, dans leur pauvreté, une instinctive noblesse, mais ils ne cessent pas d'être vrais. Leurs vêtements de grosse bure sont déchirés, mais tout ce monde se divertit sans grossièreté, mange sans goinfrerie, boit sans

They were three brothers from Laon, Antoine, Louis and Mathieu; the first was born about 1588, the second about 1593, the third in 1607. M. Paul Jamot (*Gazette des Beaux-Arts* 1922-1923) has attempted to distinguish the work of these painters after the characters of their pictures. He ascribes to Antoine the *Portraits in an Interior,* the Louvre *Family Gathering,* to Louis the rural scenes, to Mathieu the *Cards Players* and the *Backgammon players* of our Museum.

A FAMILY OF PEASANTS

Louis le Nain has represented the peasants who lived in the Laon "*Creutes*" (1) or in the villages at the foot of the "*Montagne*". In fact he has always shown us the same family. The man just returned from his labour, and who is going to cut bread from the big loaf, wa have seen him, in the picture at the Victoria and Albert Museum, grazing his horse and his sheep on the slopes above Semilly. He was with his children; his daughter then, laughing in healthy mirth, is now sitting by the table; the oldest son, with his shirt open and his abdomen bulging like that of an ill-fed adolescent, goes on piping on his flute the tune he had begun. The dog has followed them and keeps his master's stick. And we know the woman also; she was nursing her latest-born, while the other children were playing on the cart (Louvre Museum). The Children themselves were in the *Meal* of the Lacaze collection. One of them, by the fire, has just taken down the simmering pot, and poured its contents into the brass tureen over which the tom-cat seems to be watching.

These peasants do not show off their condition of peasants, as those of Greuze were to do. They have in the midst of their poverty a sort of instinctive nobility, but they are not less true to life for it. Their garments of rough baize are ragged, but all

(1) Dwellings dug underground in the hillside in the Laon district.

saoulerie. Que nous sommes loin des paillards et des gloutons du plat pays flamand. Le Laonnois habite la « montagne ». A contempler les horizons lointains de la Picardie nourricière, les bois qui revêtent le calcaire de l'Ile-de-France, il se laisse aller parfois au rêve et s'enferme en son âme.

Il faut avoir vécu sur ce haut plateau où les bruits de la vie montent assourdis, où les mouvements s'arrêtent, pour comprendre les joies un peu tristes de ces paysans et reconnaître en ces tableaux l'éclat d'un soleil déjà septentrional qui se voile toujours de brume.

Et puis les pauvres nus-pieds, en ces années-là, eprouvaient la lourdeur des tailles qui laissaient tout juste pour manger la miche qu'on a cuite et pour boire le clairet qu'on a récolté dans la cuve Saint-Vincent.

Ce tableau fut acquis sur le legs Pernolet en 1915, à la vente du marquis de Marmier.

these people make merry without coarseness, eat without gluttony, drink without excess. How far we are from the rakish gluttons of the flat Flemish country. The Laonnese lives in "la Montagne". In the contemplation of the distant horizons of plentiful Picardy, of the woods that cover the chalk Ile de France, he will at times indulge in a musing mood, and he shuts himself up in his own soul.

One must have lived on this high upland to which the rumble of life comes softer than below, on which movements grow slower—to understand the wistful mirth of these peasants, and to recognize in these pictures the splendour of a sun that is already a Northern sun, ever dimmed by a faint haze.

And the poor bare-footed men, in those years, had to bear the heavy tallage that left them nothing to eat but the loaf they had baked, nothing to drink but the light wine they had made with the grapes of the *Cuve Saint-Vincent*.

The picture was purchased with money from the Pernollet bequest in 1915 at the sale of the marquis de Marmier.



POUSSIN (Nicolas)

(1594-1665)

Depuis sa naissance au hameau de Villiers, près du Grand-Andely, en 1594, jusqu'en 1624, date de son départ pour Rome, nous savons bien peu de choses de Nicolas Poussin, sinon qu'il avait reçu des leçons de Quentin Varin et de Ferdinand Elle, et connu le cavalier Marin. En Italie, il s'éprit de l'antiquité, de Titien, de Raphaël, du Dominiquin et composa, avec sa raison autant qu'avec sa sensibilité, des mythologies, des bacchanales, des scènes empruntées à l'histoire ancienne.

En 1640, Louis XIII le fit venir à Paris pour peindre l'histoire d'Hercule dans la grande galerie du Louvre; mais il regrettait sa maison de Rome et regagna en 1642 cette ville où il continua de peindre et mourut le 19 novembre 1665.

From his birth in the hamlet of Villers near Grand Andely in 1594, till 1624 when he leaves for Rome, we know very little else about Nicolas Poussin, than that he had taken lessons with Quentin Varin and Ferdinand Elle and known Il Cavaliere Marino. In Italy he grew fond of antiquity, of Titian, of Raphael, of Il Domenichino, and composed, as much with his reason as with his feeling, mythological scenes, Bacchanalia, scenes from ancient history.

In 1640 Louis XIII called him to Paris to paint the Story of Hercules in the Louvre Galerie; but he regretted his Roman house and returned to it in 1642; he continued to paint there and died on november 19 1665.

L'INSPIRATION DU POÈTE

Au sommet du Parnasse, en ce bois sacré où Raphaël entrevit les Muses, le poète entend la voix d'Apollon, qui, le bras appuyé sur sa lyre, le chef couronné de rameaux, lui dicte son poème. Derrière le citharède la Muse de la poésie, catégorie vivante de cet entendement divin, tient la flûte qui lui sert à moduler ses accords. Un amour volète qui va couronner le poète; un autre porte un livre où nous lisons le mot « Odisseia ».

Ce poète n'est pas Homère cependant. M. Leprieur a supposé qu'il pouvait être Virgile et M. Jamot a rapproché ce tableau du frontispice que Poussin dessina pour les œuvres du Mantouan, imprimées aux galeries du Louvre. Odisseia, cela ne veut-il pas dire que l'auteur de l'Énéide gagnera la même gloire que celui de l'antique périple? Cette Muse n'est-elle pas celle à qui s'adressèrent les deux poètes :

Musa, mihi causas memora...

Ne pourrait-on pas appeler ce tableau : « Apollon dicte à Virgile les chants de l'Énéide ». On compren-

THE POET'S INSPIRATION

On the top of Parnassus, in the sacred wood where Raphael had had a glimpse of the Muses, the poet hears Apollo's voice: the God, an arm resting on his lyre, his head crowned with a wreath of twigs, dictates his poem to him. Behind Apollo, the Muse of poetry, an embodied category of this divine understanding, holds the flute which she uses to modulate her melodies. A Cupid hovers near the poet's head and is going to crown him with laurel; another carries a book on which we can read the word " Odisseia. "

And yet the poet is not Homer. M. Leprieur has supposed that he might be Virgil, and M. Jamot has compared the picture with the frontispiece which Poussin drew for the works of the Mantuan, printed at the *Galeries du Louvre.* Does not " Odisseia " mean that the author of the *Æneid* will achieve the same glory as that of the ancient periplus? Is not this Muse she to whom the two poets appeal :

Musa, mihi causas memora...

Could not this picture be called : "Apollon dictating to Virgil the Songs of the Æneid? We could

drait mieux alors les différences qui existent entre le tableau du Louvre et celui de la galerie de Dulwich. Ici la poésie épique est chaste en sa robe safran, calme en son hanchement praxitelien; là la poésie bachique s'appuie, la poitrine à l'air, Apollon à Dulwich a laissé choir sa lyre et, semblant abandonner sa méditation, il tend au poète la coupe qui enivre.

Ces deux tableaux ne sont-ils pas comme un symbole de l'inspiration de Poussin lui-même, de l'auteur des nobles scènes antiques, des *Bergers d'Arcadie*, de la *Galatée*, *l'Echo et Narcisse*, de l'*Enterrement de Phocion*, d'*Orphée et Eurydice* et de l'auteur des *Bacchanales* ardentes, des *Nymphes portées par des Satyres*, des *Enfances de Bacchus*. En tête d'un recueil des œuvres de Poussin, nous verrions fort bien ces deux tableaux figurer comme deux frontipices annonciateurs.

Le tableau du Louvre, dont on ne saurait trop admirer la fermeté du dessin, l'habileté de la composition, avec ces deux personnages debout, qui se font équilibre de chaque côté d'Apollon et ce petit génie qui unit le Dieu à la Muse, la beauté tranquille du paysage et l'exceptionnel éclat des couleurs dorées, est un tableau rare dans l'œuvre du Poussin par la dimension de ses figures. Il semble dater de la première partie de sa vie, avant son voyage à Paris.

Le Cardinal Mazarin posséda cette œuvre, qui figura dans son inventaire après décès de 1661. Nous ignorons ce qu'elle devint au XVIII[e] siècle; nous la retrouverons à la vente Bryan à Londres en 1798. Elle passa alors dans la collection célèbre de Thomas Hope. Cet amateur de statues antiques ne pouvait point ne pas aimer ces tableaux où Poussin semble naturellement recréer la Grèce. Conservé au château de Deepdeme, dans le Surrey, il fut acquis en 1911 par le Louvre sur les arrérages du legs Audéoud.

then understand better the differences between the Louvre picture and that at the Dulwich Gallery. Here, epic Poetry is chaste in her saffron gown, she has calm Praxitelian haunches; there, Bacchic Poetry is leaning, with uncovered breast. The Dulwich Apollon has dropped his lyre, and, as though he was leaving off his meditation, he offers to the poet the inebriating cup.

Are not these two pictures a sort of symbol of Poussin's own inspiration, of the inspiration of the painter of those noble scenes of antiquity: *The Arcadian Shepherds*, *The Galatea*, *Echo and Narcissus*, *The Burial of Phocion*, *Orpheus and Eurydice*—and the painter of the ardent *Bacchanalia*, of the *Nymphs carried by Satyrs*, of *The Nursing of Bacchus*. At the beginning of a collection of Poussin's works, we can see these two pictures as two frontispices anticipating the contents.

We cannot admire too much the firmness of the design, the freedom of the composition, with the two characters standing in harmonious balance on each side of Apollon, and the small Cupid uniting the God to the Muse, the quiet beauty of the landscape and the exceptional brightness of the golden colours. The picture is rare among Poussin's works by the dimension of the figures. It seems to date from the first part of his life, before he went to Paris.

Cardinal Mazarin owned this work, which is mentioned in the inventary after his death in 1661. We do not know what became of it in the XVIIIth century; we find it at the Bryan sale in London in 1798. It then went to the famous collection of Thomas Hope. This lover of ancient statues could but be fond of a picture in which Poussin seems, quite naturelly, to create a new Greece. Kept in the castle of Deepdeme in Surrey, it was purchased by the Louvre in 1911 with the interests of the Audeoud bequest.



DYCK (Anton van)

(1599-1641)

D'une précocité extrême, Van Dyck est célèbre à vingt ans. S'il possède la fécondité de son maître Rubens, s'il promène une gloire semblable d'Anvers à Gênes, de Rome à Bruxelles, il n'atteint pas à sa puissance et ses compositions ne valent pas ses portraits. Ceux-ci par contre sont admirables et l'on comprend que Charles I[er] en ait fait son premier peintre. Epuisé par une vie de travail et de luxe, Van Dyck meurt à quarante-deux ans.

An extremely precocious child, Van Dyck is famous at twenty. But though he has the fertility of his master Rubens, though he travels with the same glory from Antwerp to Genoa, from Rome to Brussels, he does not equal him in power, and his compositions are not so good as his portraits. On the other hand these are wonderful, and we can understand that Charles I made him Painter in Ordinary. Exhausted by a life of labour and of luxury, Van Dick died at forty-two.

PORTRAIT D'UN HOMME (DIT RICHARDOT) ET D'UN ENFANT

On a longtemps cru que ce portrait était celui de Jean Grusset Richardot, président du Conseil privé des Pays-Bas, né en 1540, mort en 1609. Aussi a-t-on voulu le retirer à Van Dyck, qui, à cette dernière date, avait seulement une dizaine d'années, pour le donner à Rubens. On sait en effet que Rubens était lié avec cette famille. C'est Jean Richardot, le fils du président, qui, chargé des affaires des Pays-Bas à Rome, fit en 1601 commander à Rubens les tableaux destinés à décorer l'église de Sainte Croix de Jérusalem à Rome, dont l'archiduc Albert était cardinal titulaire.

Toutefois, M. Max Rooses a fait remarquer que « la coiffure du président est plus romantique que celles dont Rubens avait l'habitude de doter ses personnages à lui. Ses chairs n'ont jamais ces tons dorés; il n'emploie jamais le brun marron qui se rencontre assez souvent chez Van Dyck... Le groupement et la draperie élégante sont du dernier peintre et non de Rubens ».

Dès lors deux hypothèses sont possibles : Ou bien le personnage, malgré l'inscription du tableau, n'est pas Richardot. Mais on a présenté il y a quelques années à l'examen des conservateurs du Louvre une réplique ancienne avec les mêmes indications. Ou alors Van Dyck a copié peut-être un portrait dû à Rubens, mais l'objection du costume, de la compo-

PORTRAIT OF MAN (KNOWN AS RICHARDOT) AND OF A CHILD

It has long been believed that this portrait was that of Jean Grusset Richardot, President of the Privy Council of the Netherlands, born in 1540, died 1609. For this reason some wanted to take it from Van Dyck, who at that date was only about ten years old, to give it to Rubens. It is well known that Rubens was a friend of the family. Jean Richardot, the son of the President and Delegate of the Netherlands at Rome, got for Rubens in 1601 the order for the pictures destined to the decoration of the Church of the Holy Cross of Jerusalem at Rome, for which Archduke Albert was the titular Cardinal.

However, Mr Max Rooses has remarked that " the headdress of the President is more romantic than those which Rubens used to give to his own characters. Rubens never gives to a carnation those gold hues; he never uses the chestnut-brown which we often find in Van Dyck... The grouping and the beautiful drapery belong to the latter and not to Rubens. "

Then two hypotheses are possible : either the man, in spite of the inscription on the picture, is not Richardot — (but, a few years ago, an old replica bearing the same indications was presented for examination to the keepers of the Louvre) — or else Van Dyck may have copied a portrait by Rubens, but the objection about the costume and

sition n'en subsiste pas moins. De plus la collection Willem Rogghi, à Gand, possède une esquisse sur papier bleu qui est bien de la main de Van Dyck. Pourquoi Van Dyck aurait-il fait ce croquis, s'il avait dû copier. La question est donc fort complexe. Tant que des documents certains n'auront pas permis d'élucider ce problème, on ne pourra qu'émettre des hypothèses et admirer la virtuosité avec laquelle fut enlevé ce paysage brossé, ce vêtement de fourrure, ce manteau noir et le costume blanc de cet enfant.

Ce tableau, qui avait passé par les collections de Gaignat, Randon de Boisset, du Duc de Cossé-Brissac, de Vaudreuil, fut acquis en 1784 par Louis XVI.

the composition is not removed. Mereover, the Willem Rogghi collection at Ghent owns a sketch on blue-paper, which is unquestionnably by Van Dyck. Why should Van Dyck have made a sketch if he had had to copy? The problem is then very complicated. So long as undoubted documents have not enabled us to elucidate it, it will only be possible to make suppositions and to admire the skill with which the landscape has been realised, and the brush work of the furs, the black coat and the white suit of the child.

The picture, after having been in the collections of De Gaignat, of Randon de Boisset, of the Duc de Cossé-Brissac, of De Vaudreuil, was purchased in 1784 by Louis XVI.



VELASQUEZ (Don Diego Rodriguez da Silva y)

(1599-1660)

Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez est né le 9 juin 1599 à Séville où il reçut les leçons de Herrera le Vieux, puis de Pacheco, dont il devint le gendre. Il peignit d'abord des natures mortes et des « bodegones », des scènes de cabaret. Très jeune encore il vient à Madrid est présenté à la Cour, fait le portrait du Roi. Désormais il est peintre de la chambre royale, chevalier et son existence s'écoule toute simple. Si l'on excepte deux voyages en Italie, l'un en 1629, l'autre en 1649, il demeure toute sa vie à Madrid, portraiturant le Roi, le Comte-Duc, les Infants, les Infantes, les Ménines, les bouffons, les idiots, célébrant la souffrance tragique du Christ sur la Croix, la beauté svelte de Vénus allongée. Ce fut un peintre et la peinture chez lui suffit à ennoblir le réalisme.

Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez was born on the 9th of June 1599 at Seville, where he studied with Herrera the Elder, then with Pacheco, whose daughter he married. He began by painting still life and *bodegones*, tavern scenes. He came to Madrid when still very young, was introduced at Court and painted the portrait of the King. From that moment he is Court Painter, a Knight, and leads a very simple life. Except two journeys to Italy, one in 1629, the other in 1649, he spent all his life in Madrid, painting portraits of the King, of the Count-Duke, of the Infants and Infantas, of the Meninos, the fools and the idiots, celebrating the tragic suffering of Christ on the Gross, the slim beauty of the *Rokeby Venus*. He was a true painter, and the beauty of his painting makes his realism nobler.

PORTRAIT DE L'INFANTE MARGUERITE

Lorsqu'après 1654, Anne d'Autriche fit, au rez-de-chaussée de l'aile sud du Louvre, aménager par Lemercier son appartement d'hiver, elle chargea Lesueur d'orner la salle de bains, mais, dans le lambris, elle fit disposer les portraits des Rois d'Espagne, de Philippe Ier à Philippe IV et ceux des membres de sa famille. Elle ne connaissait pas les petites Infantes, nées bien longtemps après son départ de Madrid; elle demanda leur image. Velasquez fut sans doute chargé d'exécuter celle de la petite Marie-Marguerite.

Brice, dans son *Guide de Paris,* paru trente ans plus tard, rapportera que ces portraits furent peints par Velasquez, « espagnol d'origine, de médiocre capacité, quoiqu'il ait été longtemps en Italie ». Brice pouvait-il comprendre la peinture si simple, si directe du grand sévillan ?

Le Louvre ne possède que cette œuvre qui soit sans conteste de la main de Velasquez : le portrait de Philippe II semble une réplique dûe à Juan Bautista Martinez del Mazo, gendre de l'artiste; le portrait de Marie-Thérèse n'est peut-être qu'une copie

PORTRAIT OF THE INFANTA MARGARITA

When after 1654 Anne d'Autriche made Lemercier to arrange, in the ground-floor of the south wing of the Louvre, her winter apartments, she asked Lesueur to decorate the *Salle de Bains*, but she had the portraits of the Kings of Spain from Philip I to Philip IV, and those of her family, set into the panelling. Not knowing the young Infantas who had been born long after she had left Madrid, she asked for their portraits. Velasquez was probably entrusted with the execution of young Maria Margarita's portrait.

Brice, in his *Guide de Paris*, published thirty years later, was to say that those portraits were " painted by a Velasquez, of Spanish origin, of mediocre ability, although he has been long in Italy. " How could Brice have understood the painting of the great Sevillan, an art so simple and so direct?

The Louvre contains no other unquestionable work of Velasquez; the portrait of Philip II seems to be a replica by Juan Bautista Martinez del Mazo, the son-in-law of the artist; the portrait of Maria Teresa is probably only a studio copy. On the

d'atelier. Par contre la petite Marie-Marguerite mérite l'admiration. Comme l'a écrit M. Bréal « l'harmonie de ce tableau d'une délicatesse exquise suffit à faire aimer Velasquez ».

Sur la toile à gros grain, la peinture est posée en pleine pâte, d'un pinceau libre et sûr de sa touche. Les lumières sortent de l'ombre et les nœufs roses, la chaise rouge ne nuisent pas à l'harmonie à la fois discrète et brillante.

Ce portrait resta, avec ceux de la dynastie d'Espagne durant tout le XVIIe siècle, à la place où la Reine les avait fait mettre. Ils furent déplacés, semble-t-il, sous le règne de Louis XVI, lorsque cette pièce servit de dépôts aux Archives des Pairs. Plusieurs tableaux de cette série sont au Musée de Versailles.

contrary little Maria Margarita deserves our admiration. As M. Bréal has put it, " the harmony of this exquisitely delicate picture can by itself make us love Velasquez. '

On the rough-grained canvas, the paint has been thickly laid with a brush always free and firm. The lights shine in the shadow, and the pink ties, the red carnation do not destroy a harmony that is both reserved and brilliant.

The portrait remained with those of the Spanish dynasty during the whole XVIIth century, at the place where the Queen had them placed. It seems that they have been removed during the reign of Louis XVI, when the room was used to keep the Records of the Peers. Several pictures of the series are at the Versailles Museum.


LINFANTE. MARGVERITE

GELLÉE (Claude), dit le Lorrain

(1600-1682)

De son village de Champagne, non loin de Toul, Claude se rendit très jeune à Rome; il revit son pays natal en 1625, mais deux ans plus tard regagna l'Italie et y mourut en 1682.

Claude Gellée fut un des peintres les plus achalandés de cette époque; comme il avait de l'ordre, il tenait un livre de vérité, où il dessinait les tableaux commandés. Il a gravé un nombre considérable d'eaux-fortes et laissé des dessins que se disputaient les amateurs.

From his village of Chamagne, not far from Toul, Claude went to Rome when he was very young. He came back to his native country in 1625, but two years later he returned to Italy and died there in 1682.

Claude Gellée was one of the painters of that time who received most orders; as he was very careful, he kept a book on which he drew all the pictures ordered. He has cut a considerable number of etchings and left drawings which collectors used to pursue eagerly.

LE CAMPO VACCINO

Les siècles ont accumulé leurs débris sur le Forum romain. Là où le peuple discutait les intérêts de la République, où les orateurs parlaient du haut des rostres, où les pompes victorieuses se déroulaient, les mendiants font la sieste, les bergers mènent paître les troupeaux : c'est le *Campo Vaccino*. A gauche, l'arc de Septime Sévère est couvert d'une folle végétation; ses passages latéraux semblent les soupiraux d'une cave; au-dessus la tour des Milices, que le peuple appelait la Tour de Néron, dresse sa masse. Non loin de là, sous les murailles de la basilique de Constantin qui semblent un rocher, le temple d'Antonin et Faustine conserve son péristyle. Et puis c'est Sainte Françoise romaine et le Colisée, l'arc de Titus et les premières pentes du Palatin, devant lesquelles s'érigent les colonnes du Temple de Castor et de Pollux et, tout près de nous, celles du Temple de Vespasien.

Le tableau a été peint à l'atelier d'après des croquis : aussi les proportions respectives des édifices sont-elles un peu faussées. Mais qu'importait; il s'agissait de composer un beau tableau de ruines. Depuis le XVIe siècle le genre était à la mode. Van Heemskerk, Lambert Lombard, Van Noor, bien d'autres encore avaient dans leurs carnets accumulé les dessins de ces monuments croulants. Au début du XVIIe siècle Breemberg, Poelemberg, Paul Bril,

IL CAMPO VACCINO

Centuries have heaped up their remains on the Roman Forum. Where the people used to discuss of the interests of the commonwealth, where orators used to speak from the rostra, where victorious pageants used to display themselves, now beggars have their siesta, and shepherds take their flocks to graze—it is now the "Campo Vaccino." On the left the arch of Septimus Severus is covered by wild weeds; its side-openings seem to be the vent-holes of a cellar; above it, the Tower of the Militiæ, which the people called Nero's tower, stands massively. Not far, under the walls of the Basilica of Constantine, that look like a rock, the temple of Antoninus and Faustina has kept its peristyle. And this is Santa Francesca Romana and the Coliseum, Titus' arch and the first slopes of Mount Palatine, in front of which are erected the columns of the Temple of Castor and Pollux, and, quite near us, those of the Temple of Vespasian.

The picture has been painted in Claude's studio after sketckes. In consequence the respective proportions of the edifices are somewhat altered. But did it really matter? Claude wanted to compose a beautiful scene of ruins. Ever since the XVIth century this genre had been the fashion. Van Heemskerk, Lambert Lombard, Van Noor, and many others, had filled their note-books with sketches of those tottering monuments. At the

l'ami de Claude Gellée, et tous ces Hollandais et Flamands réunis à Rome dans la *Banda di Bent*, travaillaient pour les touristes déjà nombreux à cette époque.

Ils se rappelaient les lumières adoucies d'Elzheimer et embrumaient les midis éclatants des étés romains. Claude Gellée fit comme eux. Mais il portait en son âme une poésie que n'avaient point connue ses prédécesseurs. Il répandit sur toute cette antiquité profanée les poussières dorées du soleil.

Ce tableau fut commandé à Claude Gellée par M. de Béthune, ambassadeur à Rome, en même temps que son pendant, la *Vue d'un Port au soleil levant*. Il fit ensuite partie des collections de la Comtesse de Verrue, de Gaignat (1768), de Blondel de Gagny (1779), de Poullain (1780) et du Duc de Brissac.

beginning of the XVIIth century, Breemberg, Poelemberg, Paul Bril, the friend of Claude Gellée, and all the Dutch and Flemish painters who had met at Rome in the *Banda di Bent*, were working for tourists already numerous at that time.

They remembered the softened light of Elsheimer and darkened with a haze the dazzling noons of the Roman summer. Claude Gellée did the same thing, but he bore in his soul the poetic feeling which his predecessors had not known. He sprinkled over all the abused antiques, a dust that shone like gold in the sun.

The picture was ordered from Claude Gellée by M. de Béthune, the French Ambassador at Rome, together with the matching picture, the *View of a Seaport at Sunrise*. It was later in the collections of the Countess of Verrue, of Gaignat (1768), of Blondel de Gagny (1779), of Poullain (1780) and of the Duc de Brissac.



REMBRANDT (Harmensz van Ryn)

(1606-1669)

Né d'un meunier, Rembrandt est célèbre à vingt-six ans, grâce à la *leçon d'anatomie*. Il épouse la fille d'un bourgmestre, Saskia et achète une maison à Amsterdam, dans le quartier juif. Ses relations avec les rabbins, avec les pasteurs exaltent son amour de la Bible et sa curiosité de l'Orient; les souvenirs de sa ville natale, la savante Leyde, l'inclinent vers l'antiquité, les leçons de ses maîtres vers l'Italie. Sa curiosité naturelle le pousse vers les recherches de métier. Les ciels de la Hollande, l'exemple de Caravage, et plus encore les passions de son âme lui donnent le sens du clair-obscur. A tout cela il faut ajouter le génie qui fit de Rembrandt un des plus grands parmi les peintres.

The son of a miller, Rembrandt is famous at twenty-six, because of his " Lesson of anatomy. " He marries Saskia, the daughter of a burgmaster, and buys a house at Amsterdam in the Jewish quarter. His relations with rabbis and with clergymen excite his love of the Bible and his desire to know about the East; recollections of his native town, the learned Leyden, turn him towards antiquity; the lessons of his masters, towards Italy. He is naturally led by curiosity to studies of craftsmanship. In the skies of Holland, in the exemples of Caravaggio, and still more in the passions of his own soul, he finds his sense of chiaroscuro. To all these we must add the genius that made Rembrandt one of the greatest of all painters.

BETHSABÉE

"Il arriva que David s'étant levé de dessus son lit, l'après midi, se promenant sur la terrasse de son palais. Alors il vit une femme vis-à-vis de lui, qui se baignait sur la terrasse de sa maison et cette femme était fort belle. Le Roi envoya donc savoir qui elle était. On lui vient dire que c'était Bethsabée, fille d'Éliam, femme d'Uri Hetheen ".

David envoya des messagers vers Bethsabée et Bethsabée consentit à l'adultère. David fit tuer Uri dans une bataille et épousa Bethsabée, mais cette action déplut au Seigneur qui fit mourir l'enfant né de leurs amours. David alors pria et le Seigneur lui accorda Salomon.

Rembrandt avait déjà représenté Bethsabée au bain (ancienne collection Steengrecht). Il reprit son tableau mais supprima un des personnages. Cette fois Bethsabée a reçu une lettre de David et demeure songeuse.

Et Bethsabée, c'est Hendrijcke Stoffels la petite servante qui, après la mort de Saskia, était devenue la maîtresse de Rembrandt, comme Bethsabée celle de David, et dont il avait eu un enfant mort en 1652. Le consistoire de l'église, en cette année 1654,

BETHSABEE

" It happened that David arose from his bed afternoon, and walked upon the root of tje King's house : and he saw a woman washing herself, over against him : and the woman was very beautiful. And the King sent, and inquired who the woman was. And it was told him that she was Bethsabee, the daughter of Eliam, the wife of Urias the Hethite."

David sent messengers to Bethsabee and she consented to adultery. David had Uri killed in a battle and married Bethsabee, but his deed offended the Lord who made the child born of their love to die. David then prayed and the Lord granted him Solomon.

Rembrandt had already painted Bethsabee bathing (in the former Steengrecht collection). He took up the picture, but suppressed one of the characters. Now Bethsabee has received a letter from David, and remains thoughtful.

Bethsabee is Hendrijcke Stoffels, the little servant who, after Saskia's death, had beconne the mistress of Rembrandt, as Bethsabee was David's, and of whom he had had a child who had died in 1652. The consistory of the Church, in that year 1654, had just summoned Hendrijcke and deprived her of commu-

venait de convoquer Hendrijcke, de la priver de communion et Rembrandt tout nourri de la Bible, songeait peut-être à attirer sur l'enfant qu'elle portait et qui sera Cornelia, les bénédictions que le Seigneur avait accordées à Salomon.

Et puis le sujet permettait de peindre un beau tableau. Rembrandt est un des rares peintres de ce pays protestant qu'ait pris plaisir à représenter le corps humain. En cette même année 1654, il peignait la baigneuse de la National Gallery, mais il ne cherche pas dans le nu un prétexte de belles lignes, à harmonieuses attitudes. Il représente Hendrijcke avec son corps déformé par les maternités; il peint le sein ambré avec le même amour que l'étoffe dorée du fond. Ce réaliste n'hésite même pas à montrer la vieille femme qui taille les ongles de Bethsabée.

Mais Rembrandt est aussi un poète, poète de la lumière, qui vient jouer sur cet épiderme grenu, sur les linges blancs, sur le cadre noir, sur le ruban rouge, sur les grains de corail, de cette lumière qui sur le fond sombre détache cette belle chair et qui nous révèle sur le visage de Bethsabée les inquiétudes, les désirs et cette tristesse prête à se résoudre en sourire.

Ce tableau passa aux ventes W. Yoang Ottley à Londres (1811 et 1837). Il appartint ensuite au marchand Peacock, puis il fit partie des collections du comte Maison et Paul Périer. Acheté par Lacaze, il entra au Louvre avec sa collection en 1869.

nion, and Rembrandt, all nourished of the Bible, had perhaps the idea that he would bring on the child she was bearing, and who was to be Cornelia, the benedictions which the Lord had bestowed upon Solomon.

Moreover the subject enabled him to paint a fine nude. Rembrandt is one the very few painters of that protestant country who took pleasure in representing the human body. In that same year 1654 he was painting the *Woman bathing* of the National Gallery, but he does not consider the nude as a pretence for fine lines and harmonious attitudes. He represents Hendrijcke with the deformation brought to her body by motherhood; he paints the amber-hued breast with the same love as he paints the gold drapery in the background. The realist does not even hesitate to show the old woman who cuts Bethsabee's nails.

But Rembrandt is also a poet: a poet of light, which plays on this heavily grained skin, on the white linen, the black string, the red ribbon, the coral-beads; a poet of the light which against the dark background sets off the beautiful carnation and which reveals on Bethsabee's face, the anxious thoughts, the desires and the sadness which seem's on the point of resolving itself into a smile.

The picture was at the sales of Mr. Yoang Ottley in London (1811 and 1837). It belonged later to Peacock the dealer, then was in the collections of Count Maison and of Mr. Paul Périer. It was purchased by Lacaze and came into the Louvre with his collection in 1869.



MIGNARD (Pierre)
(1612-1695)

Pierre Mignard né en 1612 à Troyes d'une famille de bourgeoisie modeste qui comptait des armuriers et des orfèvres, offre l'exemple d'une carrière où la ténacité et le savoir-faire mondain viennent à bout de tous les obstacles sauf ceux dont triomphe seul le génie.

Après avoir étudié à Bourges, chez Jehan Boucher, qui tenait encore aux peintres du temps de Henri IV, et à Fontainebleau, où il travailla surtout d'après Martin Fréminet, il vint à Paris dans l'atelier de Simon Vouet où il eut pour compagnons, Charles Lebrun, son rival heureux, Eustache Lesueur, Dufrenoy qui fut son meilleur ami, et bien d'autres. Se poussant déjà chez les grands, Gaston, frère du roi, l'employait à montrer le dessin à sa fille la grande Mademoiselle.

LA VIERGE A LA GRAPPE

En 1635, Mignard partait pour Rome : pendant vingt-deux ans il fit effort pour se débarrasser des influences françaises, copiant inlassablement les tableaux des écoles romaine, bolonaise et même vénitienne, tout en peignant pour vivre, car il était fort pauvre, les portraits d'éminents personnages de la cour pontificale et en particulier Mme Olympe, belle-sœur d'Innocent X, dont le rang et l'influence étaient les premiers de ce temps-là. Il envoya à Paris des copies des peintures des Carrache au Palais Farnèse, qui servirent à décorer la galerie des Ambassadeurs aux Tuileries.

Le 10 octobre 1657, rappelé par de Lyonne, Mignard regagnait la France où Anne d'Autriche lui donnait à faire son portrait et celui du jeune roi dont on traitait le mariage, pour être envoyé à l'Infante.

Mignard aspirait toujours aux grands travaux : Anne d'Autriche le chargea de peindre la coupole de la chapelle du Val-de-Grâce, qui malheureusement ne mérite pas tous les éloges que lui décerne Molière dans son poème : *A la Gloire du Val-de-Grâce*. Du moins ce poème nous montre-t-il l'estime où les gens de Lettres, non seulement Molière, mais Mme de Sévigné, La Bruyère, tenaient Mignard,

Pierre Mignard, born in Troyes in 1612, to a modest middleclass family of armourers and silversmiths, offers the example of a career, where tenacity and worldly knowledge overcame all obstacles except those which can only be conquered by genius.

After having studied in Bourges, under Jehan Boucher, who still favoured the painters of Henri IV's reign, and in Fontainebleau where he especially followed Martin Fréminet, he came to Paris to the studio of Simon Vouet where he had as companions; Charles Lebrun, his fortunate reval, Eustache Lesueur, Dufrenoy, who was his best friend, and many others. Already pushing himself forward among the rich, Gaston the King's brother employed him to teach drawing to his daughter « The Great Mademoiselle ».

THE VIRGIN WITH GRAPES

In 1635 Mignard left for Rome. During twenty two years he tried to free himself from French influence, studying unteringly the canvases of the Roman, Boulogne and even Venetian Schools, but while painting for his living, as he was very poor, portraits of the eminent personages of the Pontifical Court and, in particular, Mme Olympe, sister-in-law of Innocent X whose rank and influence were the first of that time. He sent copies of Carraches paintings in the Palais Farnèse to Paris, where they served to decorate the Ambassador's Gallery at the Tuileries.

On 10th october 1657, called by Lyonne, Mignard came back to France, where Anne of Austria gave him the commission to paint her portrait and that of the young king, whose marriage was being arranged to send it to the Infanta.

Mignard was always aspiring after great works : Anne of Austria commissioned him to paint the cupola of the Val de Grace, Chapel, which unfortunately did not deserve the eulogies which Molière gave him in his poem : « To the glory of Val de Grace ». However this poem shows at least, in how much esteem the men of letters, not only Molière, but Mme de Sévigné and La Bruyère, had for Mignard, who was also championed by the members of the nobility, who in a revival of the Frondist spirit upheld him against Lebrun, the protegee of Louis XIV.

lequel avait également pour champion les membres de la noblesse, le soutenant dans un regain d'esprit frondeur contre Lebrun, protégé de Louis XIV.

A Paris, Mignard peignit encore l'Hôtel de Longueville, depuis ferme des Tabacs, en 1665, l'Hôtel d'Herwart, la chapelle des Fonts Baptismaux de Saint-Eustache. En 1677, le duc d'Orléans l'emploie à Saint-Cloud, ce qui le met dans une situation presque égale à Lebrun.

Ce qui reste pourtant le plus à l'actif de Mignard, ce sont ses portraits, avant ceux de Rigaud et de Largillière : ceux du duc d'Enghien, de la princesse Palatine, de la duchesse de Châtillon, le portrait de famille du grand Dauphin avec sa femme et leurs trois enfants, ceux de Mme de Grignan, de Turenne à cheval, de Molière dont nous avons deux versions, l'une à la Comédie-Française et l'autre à Chantilly et ce délicieux portrait de la duchesse du Maine enfant à Versailles. Les visages de ses modèles sont fins mais ils sont engoncés dans des étoffes rigides et les accessoires s'accumulent sans lieu et sans nécessité.

Mignard maria sa fille au duc de Tenquières. A la mort de Lebrun en 1690, il jouit de la faveur de Louvois, successeur de Lebrun, à la direction des Bâtiments, tandis que sa rivalité avec Lebrun se poursuivait en incidents divers. Lebrun et Mignard furent employés à décorer l'Hôtel que Mansart premier architecte du roi faisait bâtir rue des Tournelles. Puis Mansard eut à peindre à Versailles même la petite galerie et l'appartement du dauphin. A la mort de Lebrun, il fut reçu à l'Académie et devint enfin premier peintre du roi, ce qui ne racheta pas la faiblesse de ses dernières productions. Il mourut en 1695.

La Vierge à la grappe (toile H. 1,25; L. 0,95) après avoir appartenu au duc de Valentinois fit partie des collections du Louvre. C'est l'une des innombrables Vierges que peignit Mignard lorsqu'il était à Rome. La composition en est harmonieuse. Le visage de la Vierge, par la pureté de son ovale, rappelle celui des Vierges de Raphael, mais la tonalité générale est plus chaude et évoque celle de l'école vénitienne, notamment l'indication du couchant dans l'intervalle du rideau et de la muraille. L'enfant est moins idéalisé que sa mère et partant plus vivant. Le peintre a posé avec coquetterie la main gauche de la Vierge sur le coussin vert avec ses doigts qui ondulent pour faire admirer leur souplesse. La perfection académique du dessin diminue l'expression religieuse du sujet.

In Paris, Mignard painted again, the hotel de Longueville, since then the Tobacco Office in 1665, the hotel d'Herwart, the Chapel of the Baptismal Basins of Saint-Eustache. In 1677 the Duke of Orléans employed him at Saint-Cloud, which put him into a situation nearly equal to that of Lebrun.

However, the most important of Mignard's works are his portraits above all those of Rigaud and Largillière : those of the Duke d'Enghien, of the Princess Palatine; of the Duchess of Chatillon, the portrait of the Great Dauphin's family, with his wife and their three children those of Mme de Grignan, of Turenne on horseback, of Molière of which we have two examples, one in the Comedie Française and the other at Chantilly, and that delicious portrait of the Duchess of Maine, as a child in Versailles. The faces of his subjects are finely treated but they are swatted in rigid stuffs and the accessories are accumulated without either place or necessity.

Mignard married his daughter to the Duke of Tenquières. In 1690 on Lebrun's death, he enjoyed the favour of Louvois, who succeeded Lebrun as director of Buildings while his rivalry with Lebrun continued by various incidents.

Lebrun and Mignard were employed to decorate the hotel which Mansart, the king's principal architect was having built in the rue des Tournelles. Then Mignard had to paint the small gallery and the apartments of the Dauphin in Versailles itself. On the death of Lebrun he was elected to the Academy and then became first painter to the king, which, did not repay the weakness of his last productions. He died in 1695.

The Virgin with the Grapes (painted on canvas, 1m25 height and 95 centimètres wide) after having belonged to the Duke of Valentinois, was added to the Louvre collection. It is one of the innumerable Virgins which Mignard painted when he was in Rome. The composition is harmonious. The Virgin's face by the purity of its oval, reminds us of Raphael's Virgin, but the general tonality has more warmth and evokes that of the Venetian School, especially, the indication of the setting sun in the interval of the curtain and the wall. The child Jesus is less idealised than his mother and much more lively. The painter has posed with coquetry, the left hand of the Virgin on a green cushion with her fingers undulating to allow their suppleness to be admired. The academic perfection of the design diminishes the religious expression of the subject.



LESUEUR (Eustache)
(1616-1655)

Parisien, Eustache Lesueur passa toute sa vie à Paris. A la différence de tant d'artistes de son temps, il ne connut l'Italie que par son maître Vouet et par les tableaux de Raphaël de la collection royale ou les estampes d'après ce maître. Ses peintures décoratives pour l'hôtel Lambert, pour les couvents des Chartreux de Vauvert, des Capucines de la rue Saint-Honoré, des Otaroriens de La Rochelle, pour les églises de Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Gervais, lui avaient de bonne heure procuré assez de réputation pour que dès 1648, à l'âge de trente-deux ans, il ait été appelé à figurer parmi les douze anciens de la nouvelle Académie royale de peinture et sculpture, et qu'en 1654, la Reine-Mère l'ait chargé d'orner au Louvre son appartement des bains et la chambre et le cabinet du Roi. Lesueur, fort délicat et épuisé par ce travail, mourut en 1655.

Eustache Lesueur, a Parisian, spent his whole life at Paris. Unlike so many artists of his times he knew Italy only through his master Vouet and the Raphael pictures in the King's collection, or through engravings after this master. His ornamental paintings for the Hôtel Lambert, for the convents of the Vauvert Carthusians, of the Capuchins of the Rue St. Honoré, of the Oratorians of La Rochelle, for the churches of Saint Etienne-du-Mont, Saint Germain l'Auxerrois, and Saint Gervais, had soon made him famous enough for him to be asked in 1648 at the age of thirty-two, to be one of the twelve elders of the new *Académie royale de Peinture et Sculpture*, and entrusted by the Queen-mother with the decoration of her *Appartement des Bains* in the Louvre, as well as of the room and closet of the King. Lesueur, who was of very delicate health, and exhausted by this work, died in 1655.

CLIO, EUTERPE ET THALIE

Jean-Baptiste Lambert, premier commis de M. de Bullion, surintendant des Finances, avait acheté à Poulletier un terrain sis à l'extrémité de l'île Saint-Louis que cet homme d'affaires, en compagnie de Le Regrattier, venait d'aménager et de lotir. Louis le Vau bâtit sur cet emplacement, vers 1640, le bel hôtel Lambert qui existe encore aujourd'hui.

Quelques années plus tard, Le Brun décore la galerie. Lesueur exécute des grisailles pour la niche de l'escalier, pour un vestibule, et décore le *Cabinet de l'Amour* et la *Chambre des Muses*.

C'est de cette dernière pièce que provient le tableau reproduit. Sur les retombées d'un grand plafond où Lesueur avait montré *Apollon donnant la conduite de son char à Phœbus*, François Perrier, son camarade de l'atelier Vouet, avait peint *Apollon* et *Daphné*, *Le Jugement de Midas*, la *Mort de Phaéton* et le *Parnasse*. Au-dessus de la cheminée on voyait un *Mercure arrachant les ailes de Cupidon*. L'alcôve de la chambre a conservé son plafond : *Diane sur son char*.

CLIO, EUTERPE AND THALIA

Jean Baptiste Lambert, the head-assistant of M. de Bullion, the Superintendent of Finance, had bought from Poulletier a site near the end of the Ile Saint Louis, which the businessman, together with Le Regrattier, had just prepared for building purposes and divided up into lots, Louis le Vau built on this site, about 1640, the beautiful Hôtel Lambert, which still exists.

A few years later Le Brun decorated the gallery. Lesueur executed gray camaieus for the staircase recess, for a vestibule, and decorated the *Cabinet de l'Amour* and the *Chambre des Muses*.

The picture which we reproduce comes from the latter room. On the springings of a large ceiling on which Lesueur had shown *Apollo giving his car to Phaeton*, François-Perrier, his companion from the Vouet studio, had painted *Apollo and Daphne*, *the Judhement of Midas*, *the Death of Phaeton*, and *Parnassus*. Above the mantlepice could be seen a *Mercurius pulling out Cupido's wings*. The alcove of the room has retained its ceiling, *Diana on her car*. The

Les Muses étaient réparties en cinq tableaux, deux grands qui comprenaient trois Muses. Clio, Euterpe et Thalie d'une part, Polymnie, Melpomène et Erato de l'autre, et trois tableaux plus petits comportant chacun une Muse, Terpsichore, Calliope et Uranie.

Devant un groupe d'arbres que peignit Patel, Lesueur a heureusement groupé Clio, la Muse de l'histoire, qui tient la trompette avec quoi elle célébrera les hauts faits des héros; Euterpe qui joue de la flûte et Thalie qui regarde un masque. Lesueur, dans son logis de l'île Saint-Louis, a deviné, peut-être à travers les œuvres de Poussin, cet esprit antique, qui animait les compositions de ce grand'homme. La sérénité du paysage, l'accord des couleurs, la beauté de ces femmes au visage régulier, évoquent l'eurythmie de ces chants parnassiens.

Mais, comme l'a justement remarqué M. Roucher : « Lesueur se borna à donner aux Muses une forme de tête et des traits qui ne sont point habituels en notre pays. Pour le reste il les montra sous l'aspect de bonnes filles robustes et simples. Sans coquetterie, elles sont coiffées à la diable; des mèches s'échappent de leur chevelure couronnée de fleurs des champs. Toutes sont blondes : Lesueur semble avoir eu une prédilection pour cette couleur. »

La tonalité dorée du tableau s'explique par la nécessité d'accorder l'ensemble de la décoration. Lesueur avait sur les lambris peint « des figures de couleur ombrée sur un fond tout d'or ».

Les peintures de Lesueur furent vendues au Roi en 1776.

Muses were represented in five paintings; on two big ones were three Muses : Clio, Euterpe and Thalia on one side, Polymnia, Melpomene and Erato on the other, and each of three smaller pictures represented a Muse : Terpsichore, Calliope and Urania.

In front of a group of trees painted by Patel, Lesueur has felicitously grouped Clio, the Muse of History, holding the trumpet with which she is to celebrate the deeds of heroes; Enterpe piping on her flute, and Thalia looking at a mask. Lesueur, in his dwelling of the Ile Saint Louis, has discovered, perhaps through the works of Poussin, the spirit of antiquity, which had blown through the great man's compositions. The serenity of the landscape, the harmony of the colouring, the beauty of those women and their well-proportioned features, recall the regular beauty of the Parnassian songs. But, as M. Roucher has justly remarked, " Lesueur only gave his Muses a shape of the head and features unusual in our country. In everything else he shows them as robust and simple girls. Without the least vanity, their hair is dressed in a wretched way; tufts of hair fly from their heads, crowned with wild flowers. They are all fair-haired. Lesueur seems to have had a predilection for that colour ".

The gold-tones of the picture are accounted for by the fact that Lesueur had to harmonize the whole of the decoration. He had painted on the panelling : " des figures de couleur ombrée sur un fond tout d'or " (figures in somber colours on a background all of gold).

The paintings of Lesueur were sold to the King in 1776.



TER BORCH (Gérard)

(1617-1681)

Né à Deventer, ce peintre d'une étonnante souplesse, est aussi habile à représenter les animaux que les hommes, la campagne que la ville. Il a visité la France, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie à une époque où ces pays étaient riches de peintres et il est demeuré original. Il peint des scènes de genre, mais sans aucune mièvrerie.

This amazingly versatile painter, born at Deventer, could represent with equal skill animals and men, country and town. He has travelled in France, Spain, England, Germany, at a time when those countries were rich in painters, and he remained original. He paints genre scenes, but without any affected prettiness.

LE CONCERT

Qui pourrait énumérer les concerts représentés par le peintre hollandais ? Les Sociétés de musique étaient nombreuses dans les Pays-Bas du XVII[e] siècle et les peintres ont voulu nous faire entendre ces jeunes femmes et ces jeunes hommes qui s'exercent au violoncelle, à la viole, au clavecin. Codde, Molenaer, Honthorst avaient donné l'exemple : Lastman avait installé des violonistes jusque dans le Temple. Ter Borch répétera bien souvent ce thème. On connaît la charmante claveciniste du Musée de Berlin. *Le Concert* du Louvre n'est pas d'une qualité inférieure.

Devant une tapisserie sombre, une jeune femme au teint blanc joue de la viole et une jeune femme assise bat la mesure et chante en regardant la musique. Elle est vêtue d'un justaucorps jaune et d'une robe de satin blanc. Devant elle, une table couverte d'un tapis d'Orient. Derrière un jeune garçon qui, poliment, a mis son chapeau sous son bras, apporte les rafraîchissements.

On regarde et l'on s'attend à voir indiquer tous les points du tapis comme chez Gérard Dou, tous les luisants du satin minutieusement reproduits, tous les détails de la verdure dessinés avec conscience et l'on aperçoit au contraire un tableautin où tout est peint du bout du pinceau, où de simples frottis

THE CONCERT

Who could enumerate the concerts represented by Dutch painters ? Musical societies were numerous in the XVIIth century Netherlands, and painters wanted us to hear those young women and young men practising the cello, the vielle or the harpsichord. Codde, Molenaer, Honthorst hat set the example; Lastman had brought violonists even into church. Ter Borch will often repeat the theme. The charming harpsichord player of the Berlin Museum is well-known. The Louvre *Concert* is not of an inferior quality.

In front of a dark tapestry, a young woman with a white complexion plays the viola. A woman sitting beats time and sing while looking at the music. She is dressed in a yellow jerkin and a gown of white satin. In front of her is a table covered by an Eastern table cloth. At the back, a boy who has politely put his hat under his arm, brings in refreshments.

As we look at the picture, we expect to see all the stiches of the table cloth indicated as in Gerard Dou, all the glossy spots of the satin minutely reproduced, all the details of the green plants drawn conscienciously —and we see on the contrary a small painting in which everything has been done so to speak with the tip of the brush, in which thin layers of

suggèrent la matière, où les mains, les figures sont modelées aux moindres frais.

Et pourtant, çà et là, quelques reflets sur les bas, sur la culotte du jeune garçon, quelques demi-teintes dans les chairs prouvent le souci de multiplier les effets et annoncent les petits maîtres de la prochaine génération.

Ce tableau, qui figurait dans la collection du duc de Brissac, entra au Louvre en l'an II, comme bien d'émigré.

colour are enough to suggest substance, in which hands and faces are modelled with the least expense.

And yet, now and then, a few reflections on the stockings, on the boy's breeches, a few middle-tints in the carnations, demonstrate the preoccupation with multiplicity of effects, and anticipate the little masters of the next generation.

The picture, which was in the collection of the duc de Brissac, came into the Louvre in the *an II*, as an emigrate's property.



MURILLO (Bartholomé-Esteban)
(1618-1682)

Ce sévillan naquit en 1618 et se forma chez un médiocre compatriote. Alors qu'il avait vingt-quatre ans, il se rendit à Madrid, où Vélasquez le conseilla. Désormais jusqu'en 1682 il peindra sans arrêt. Il serait injuste de ne voir en lui que le peintre des vierges, de Saint Antoine de Padoue ou de Saint François, navrés d'amour divin; ce peintre est parfois un franc réaliste et peint *Célestine et sa fille en prison*, le *Pouilleux*; il n'oublie même pas la nature quand dans le *Miracle de San Diego* il représente la *Cuisine des Anges*, les chaudrons, les courges et les oignons. C'est toujours un beau peintre au métier large, à la pâte onctueuse, aux couleurs chaudes.

SAINTE FAMILLE

Léonard de Vinci, dans le premier carton de la Sainte Anne, avait représenté le Christ jouant avec le jeune Saint Jean Baptiste. Nous retrouvons ici le thème, mais Murillo y ajoute un élément sentimental; Jésus, qui se tient debout sur les genoux de sa mère, prend des mains de Saint Jean que présente Sainte Elisabeth, la croix, symbole futur de son supplice. Au-dessus de lui Dieu le Père apparaît dans les nuages, soutenu par un essaim d'engelots potelés et lui envoie la colombe du Saint Esprit pour bien marquer l'élection divine. En bas l'agneau de Saint Jean est un accessoire obligatoire; il fait tache et occupe la partie morte du tableau. La composition pyramide. Pour éviter une régularité qui eût été gênante, Murillo a incliné Dieu le Père et « meublé » davantage la partie droite du tableau. La scène se passe en un lieu indécis, quelque part dans le ciel.

Peint vers 1760, ce tableau, qui fut longtemps désigné sous le nom de *Vierge de Séville*, fut en 1786 acheté par Louis XVI au Comte de Serrant. Il demeura au Louvre durant le XIXe siècle, sauf durant le Second Empire, où l'Impératrice Eugénie le fit mettre dans sa chambre.

This Sevillan was born in 1618 and studied with a mediocre compatriot of his. When he was twenty-four he went to Madrid where Velasquez gave him some advice. From then to 1682 he was to paint unceasingly. It would be unjust to think of him only as the painter of the Virgins, of the St. Antony of Padua, or of the St. Francis, all enraptured with divine love; he is at times a plain realist, and paints *Celestine and her daughter in prison*, the *Beggarboy*; he does not even forget nature when in the *Miracle of San Diego* he represents *The Angel's Kitchen*, the cauldrons, the pumpkins and the onions. His paint is always beautiful his range wide, his impasto rich and his colours warm.

THE HOLY FAMILY

Leonardo, in the first cartoon for his St. Anne, had represented Christ playing with the young St. John the Baptist. We find here the same theme, but Murillo introduces a sentimental element; Jesus standing on his mother's lap, takes, from the hands of St. John, whom St. Elizabeth holds, the cross, that will be the symbol of his death. Above him, God the Father appears in the clouds, borne by a swarm of dimpled angels, and he sends down to Christ the dove of the Holy Ghost, to signify the divine choice. The lamb of St. John was a necessary accompaniment below; it fills up the stiller part of the picture. The composition has the shape of a pyramide. In order to avoid a regularity that would have been unpleasant, Murillo has made God the Father to lean forward, and "furnished" a little more the right side of the picture. The scene is some indefinite place, somewhere in heaven.

The picture was painted about 1670, and was long called *The Seville Madonna*. It was bought in 1786 by Louis XVI from the Count of Serrant. It remained in the Louvre during the XIXth century, except during the second Empire when Empress Eugénie had it placed in her room.



CUYP (Albert)

(1620-1691)

Albert Cuyp était fils et neveu de peintres. Il subit l'influence de son père et s'inspira des paysages de Van Goyen dont il fut peut-être l'élève. Il fréquenta les amateurs de son temps, eut le goût de la vie luxueuse et peignit des portraits de cavaliers, des scènes de chasse. Sa connaissance des chevaux l'invita également à représenter des combats et à étudier les autres animaux. Il peupla de bestiaux les campagnes de Dordrecht, sa région natale, où d'Arnheim, de Nymwegen et de Clèves. Il exécuta aussi quelques portraits et des tableaux bibliques.

Albert Cuyp was the son and the nephew of painters He was influenced by his father and drew his inspiration from the landscapes of Van Goyen, with whom he perharps studied. He frequented amateurs of his period, was fond of a luxurious life and painted portraits of horse men and hunting scenes. His knowledge of horses incited him to represent fights and to study other animals. He furnished with cattle the landscapes of Dordrecht, his native district, or of Arnheim, of Nymwegen and of Cleves. He executed also a few portraits and biblical pictures.

LE DÉPART POUR LA PROMENADE

Vêtus à la polonaise, suivant la mode du temps, deux cavaliers vont partir pour la promenade. Le premier dont le bel habit rouge s'orne de galons d'or, du bout de sa cravache montre à son serviteur que ses étriers sont trop longs. Celui-ci tient le cheval gris pommelé. Il porte un sabre oriental recourbé. Le second cavalier est en selle et, la main sur son habit à brandebourgs, il attend que son camarade soit prêt. Les deux chiens font de même.

Le groupe se détache sur une vieille maison, tandis qu'à droite s'élève la campagne toute baignée d'une lumière d'or où semblent se dissoudre les horizons et qui enveloppe le troupeau, les bergers et l'arbre frêle, agité par le vent.

Tout le tableau est composé avec une gamme de bleus verts et de jaunes rouges, qui, dilués dans le ciel, s'affirment sur le sol, s'exaltent sur les costumes des personnages centraux. Cuyp obtient ainsi une unité de ton et une impression d'atmosphère à quoi d'autres parviennent par une étude des valeurs ou par une indication très exacte des rapports entre les couleurs variées.

Louis XVI acquit ce tableau à la vente J. Van der Linden Van Slingeland à Dordrecht, en 1785.

HORSEMEN STARTING ON A RIDE

Dressed in Polish guise, as it was then the fashion, two horsemen are just leaving for a ride. The first, whose fine red coat is decorated with gold lace, shows to his servant, with the end of his horsewhip, that his stirrups are too long. The man holds the dappled-grey horse; he carries a curved Eastern sword. The second horseman is on his saddle and, his hand on his frogged coat, is waiting for his companion to be ready; so are the two dogs.

The group is set off against an old house, whilst on the right the country stretches away, bathed in a golden light in which the sky-lines seem to melt, and which brightens the herd, the shepherds and the slender tree skaken by the wind.

The whole picture is composed in a key of green-blues and of red-yellows, which, diluted in the sky, thicker on the ground, find their fullest gorgeousness on the costumes of the central characters. Cuyp achieves in that way the unity of tone and gives the impression of an atmosphere, to which others reach through a study of values, or through very precise indication of the mutual relations of the various colours.

Louis XVI purchased the picture at the J. Van der Linden van Slingeland sale at Dordrecht, in 1785.



RUYSDAEL (Jacob van)

(1629-1682)

Neveu du bon paysagiste Salomon Ruysdael (1600-1670), Jacques était le fils d'un encadreur, qui, peut-être, était peintre lui-même. Il grandit au milieu des tableaux en cette ville de Harlem, une des plus « artistes » de la Hollande. Nous savons seulement de Jacob qu'il appartenait, comme son père, à la secte des Memnonites. Leurs austères croyance ont influé sur sa conception de l'art. Il a vu une nature tragique, que le Ciel semble sans cesse menacer de ses rigueurs. Il mourut à cinquante-deux ans.

LE COUP DE SOLEIL

Un grand nuage blanc, qu'un vol noir rend encore plus éclatant, passe en roulant ses volutes sur un ciel très bleu et projette son ombre sur des collines lointaines. A l'horizon l'orage vient d'éclater et là-bas, à gauche, une nuée vient de crever et s'abat sur la plaine. Un rayon de lumière mouillée éclaire un bourg, dressé sur les hauteurs, un moulin qui tend ses bras, un vieux pont ruineux qui traverse un fleuve.

Qu'importent les petits personnages, œuvre, a-t-on dit, de Philippe Wouwermans, mais que M. Hofstede de Groote restitue à Ruysdael! Qu'importent les baigneurs dans la rivière, le mendiant qui tend son chapeau au cavalier, le pêcheur qui, la ligne sur l'épaule, se hâte vers la rivière : ce ne sont pas les acteurs principaux du drame qui se joue. Le protagoniste, invisible et présent, c'est le soleil, tout comme dans le *Buisson* et dans la *Tempête*, c'est le vent. Le sujet de la pièce, c'est le combat manichéen de la lumière et de l'ombre. Il n'est pas besoin de couleurs nombreuses; des verts assourdis, des terres jaunâtres ou brunes, le bleu du ciel, cela suffit à Ruysdael. Dans cette monochromie ne comptent que les rapports de valeurs.

Ruysdael, qui sait fort bien observer la nature, sait aussi la dépasser. Il rêve de grands paysages montagneux, de ces vallées rhénanes qu'aimaient ses compatriotes de plats pays, mais il y ajoute toute la puissance rêveuse de son âme. C'est un lyrique du paysage.

Ce tableau fut acquis par Louis XVI en 1784 à la vente du Comte de Vaudreuil.

The nephew of the able landscape-painter Salomon Ruysdael (1600-1670), Jacob was the son of a picture-framer, who was perhaps also a painter. He grew up in the midst of pictures in the town of Harlem, one of the most " artistic " in the Netherlands. All we know of him is that, like his father, he belonged to the sect of the Memnonistes. Their austere creed has influenced his conception of art. He has seen a tragic nature, which the skies always seems to threaten with harsh treatment. He died when he was fifty-two.

SUNBURST

A big white cloud, which a black pass makes more dazzling still, is blown in many spires across a dark-blue sky, and throws its shadow againts distant hills. On the skyline, a storm has just broken, and yonder on the left, a cloud that has just burst is falling down on the plain. A beam of wet light brightens a borough that stands on the heights, a wind-mill holding forth its arms, and an old tottering bridge across a stream.

What matter the small characters—the work, some have said, of Philippe Wouwermans, but whom M. Hofstede de Groote gives back to Ruysdael?—What matter these who bathe in the stream, or the beggar holding forth his hat to the horseman, or the angler who, his rod on his shoulder, hurries towards the stream; they are not the cheif actors in the drama that is being enacted. The invisible, but present, protagonist, is the Sun, just as, in the *Bush* or in the *Storm*, it is the wind. The subject of this play is the manichean struggle between light and shadow. There is no need for many colours : softened greens, yellowish or brown earth-colours, the blue of the sky, these are enough for Ruysdael. In such monochromatic painting, only the relations between various shades are of importance.

Ruysdael, who can observe nature very well, can also outpass it. He dreams of great montaineous landscapes, of those valleys of Rhineland, of which his compatriots from a flat country were so fond, but to these he adds all the musing power of his soul. He is a lyricist of the landscape.

The picture was purchased by Louis XVI in 1784 at the Sale of the Count of Vaudreuil.



HOOCH (Pieter de)

(1629-après 1683)

Né à Rotterdam, Pieter de Hooch se forme à Amsterdam et à Delft. Il connut Vermeer dont en certains de ses tableaux, il évoqua la *Ruelle* et Fabritius dont, à ses débuts, il imita les scènes de corps de garde. Faute d'argent, il s'engagea comme domestique chez un certain Justus de la Grange, qu'il suit en ses voyages. De 1657 à 1667 il est à Delft et peint des tableaux intimes. En 1667, il s'installe à Amsterdam et jusqu'à sa mort, dont nous ignorons la date, représente des scènes galantes et mondaines.

Born at Rotterdam, Pieter de Hooch studies at Amsterdam and at Delft. He knew Vermeer, whose *Ruelle* he recalls in some of his pictures, and Fabritius, whose watch-house scenes he imitated at his beginnings. For want of money he becomes the servant of a Justus de la Grange, whom he follows in his travels. From 1657 to 1667 he is at Delft and paints pictures of home life. In 1667 he settles at Amsterdam, and almost up to his death, the date of which is not known, he represents scenes of love and of the world.

INTÉRIEUR HOLLANDAIS

Une femme qui range du linge, qui caresse un enfant, qui l'allaite, qui lui montre un perroquet, puis, derrière, un lit aux rideaux bien tirés, un miroir bien clair, une bassinoire bien astiquée, une table chargée d'objets, et encore une porte ouverte qui laisse entrevoir une cour, une chambre et par delà une autre porte qui donne sur le canal ou sur la campagne, tout cela relié par la perspective du dallage; ou bien un groupe dans un jardin, une maison de briques rouges, un passage, une allée, tels sont les tableaux intimes que se plut à nous montrer Pieter de Hooch.

Dans la deuxième partie de sa vie, il ne se contente plus des petites gens qu'il avait fréquentées chez son père le maçon et sa mère, la sage-femme. Il veut représenter la bourgeoisie qu'il avait aperçue chez son maître Justus de la Grange, le collectionneur. Et c'est *La Dame lisant* de la collection d'Arenberg ou *Le Duo* de la collection Errera, *Le Trompette* du Musée de Münster, *Le Concert* de la collection Borden *Le Menuet* de Copenhague, *Le Départ pour la promenade* de Strasbourg, et c'est encore *L'Intérieur hollandais* du Louvre.

Une femme joue aux cartes et, le visage tout empourpré par la chaleur du feu et l'ardeur du plaisir, montre au cavalier qui la conseille l'as de cœur : promesse de victoire sur le partenaire ou

DUTCH INTERIOR

A woman arranging linen, caressing a child or suckling a baby, showing a parrot to a child, and behind her, a bed with curtains drawn, a clear mirror; a well-polished warming-pan; a table covered with various objects, and also an open door through which we can just see a courtyard; a room, and beyond, another door opening out upon the canal or the country, all these connected by the perspective of the tiledfloor; or else a group in a garden, a house of red bricks, a passage, an alley : such are the pictures of home life which Pieter de Hooch was fond of showing us.

In the second part of his life, he is no longer satisfied with the humble people with whom he had been acquainted in the house of his father the bricklayer and of his mother the midwife. He wants to represent people of the higher class which he had observed in the house of his master, the collector Justus de la Grange.

Then we have the *Lady reading* in the Arenberg collection, or the *Duet* of the Errera collection, the *Trumpet* of the Munster Museum, the *Concert* of the Borden collection, the Copenhaguen *Minuetto*, the *Starting for a promenade* at Strasbourg, and also the *Dutch Interior* at the Louvre.

A woman plays cards, and her face, purple with the heat of the fire and the intensity of pleasure, shows to the gentleman who is giving her advice —

promesse d'amour Au fond dans l'embrasure d'une fenêtre dont un rideau voile à demi la lumière deux amoureux bavardent en se tenant par la main. Un jeune garçon apporte une bouteille de vin.

Ce qui fait le charme de ces œuvres, c'est l'exactitude du décor : on sent que Pieter de Hooch a représenté exactement la cheminée, le beau carrelage, le tapis à franges, le cuir de Cordoue qui garnit les murs. C'est aussi la préciosité de l'exécution, le soin hardi avec lequel sont rendus cette jupe de satin rose, ces draps gris, ces broderies qui accrochent la pâte du pinceau; c'est encore la lumière qui passe à travers les rideaux, vient par la porte et met une lueur sur la peau de cette femme, sur le front de cet enfant.

Ce tableau passa par les collections Wassenaer d'Oopdam (1750), du Comte de Barry (1777). Il fut acheté pour le Louvre à la vente de Claude Tolozan en 1801.

is it a pledge of her victory over the partner or a pledge of her love? — the ace of hearts. At the back, in the recess of a window, the light of which is half-concealed by a curtain, two lovers talk and hold each other's hand. A young boy brings in a bottle of wine.

The charm of such works lies in the precision of the scenery. We feel that Pieter de Hooch has represented exactly the mantle-piece, the fine brick, floor, the fringed table-carpet, the Cordova leather that covers the walls. It lies also in the finical execution, in the bold carefulness of the rendering of the pink satin skirt, of the grey cloth, of the embroideries that retain the paint from the brush; and also in the light that filters through the curtains, comes in through the door, and gleams on the woman's cheek, on the boy's forehead.

The picture was in the collections of Wassenaer of Oopdam (1750), of the Count du Barry (1777). It was purchased by the Louvre at the Claude Tolozan sale in 1801



WATTEAU (Jean-Antoine)

(1694-1721)

Watteau était le fils d'un couvreur de Valenciennes. Il admira en ce pays les œuvres des Flamands, de Rubens, de Jordaens et se plut à la vie de la rue. A Paris il fut l'élève de Gillot, le peintre des Bacchanales et des scènes de théâtre, et de Chaude Audran, le décorateur; il travailla beaucoup d'après nature et dessina avec passion les grands arbres du Luxembourg. Revenu à Valenciennes en 1708, il peint les soldats qui, en ce temps de guerre, emplissaient le pays. A son retour à Paris, il est agréé à l'Académie, C'est l'époque de ses chefs-d'œuvre : fêtes champêtres, scènes galantes, réunion de musiciens et comédiens, où la réalité se mêle à la fantaisie, le rêve à la vérité. Après un voyage en Angleterre en 1720, il s'éteint en 1721.

L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE

Watteau avait été reçu en 1712 à l'Académie de peinture et sculpture, mais il ne montra aucune hâte à exécuter le morceau de réception obligatoire. En 1714, l'Académie le rappelle à l'ordre, mais sans aucun succès, en 1715-1716 nouvelles admonestations, toujours inutiles. En janvier 1717, l'Académie se fâche et lui fixe un délai d'un mois pour présenter son morceau. Cette fois Watteau prend une décision, mais l'Académie, devra attendre le tableau jusqu'au 28 août 1717. « Aujourd'huy samedy vingt-huit août mil sept cent dix sept, l'Académie s'est assemblée généralle. Le Sieur Antoine Watteau, peintre, né à Valenciennes et agréé le trente juillet mil sept cent douze, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, représentant une fête galante. L'Académie, après avoir pris les suffrages à la manière accoutumée, elle a reçue le Sieur Watteau académicien... »

Watteau, pour remplir ses engagements, avait cherché dans ses croquis la matière nécessaire. Il se rappelait avoir entendu en 1702, comme l'a prouvé M. de Fourcaud, une pièce de Dancourt, les *Trois*

Watteau was the son of a Valenciennes tiler. He admired in his country the works of the Flemish painters, of Rubens, of Jordaens, and liked to watch the movement of the streets. In Paris he studied with Gillot, the painter of the Bacchanalia and of theatre scenes, and with Claude Audran, the decorator; he made much work from nature and drew passionately the big trees of the Luxembourg. On his return to Valenciennes in 1708 he paints the soldiers which, in that time of wars, were all about the country. When he is back in Paris he is admitted in the Academy. That is the time of his masterpieces, rural feasts, *scenes galantes*, musicians and comedians, in which pictures he mixes reality to fantasy, dreams to truth. After a journey to England in 1720, he dies in 1721.

" L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE "

Watteau had been received in 1712 at the *Académie de Peinture et Sculpture*, but he manifested no haste in executing the obligatory reception piece. In 1714 the Academy calls him to order, but unsuccessfully; in 1715, 1716, new admonitions remain useless. In January 1717 the Academy authorities are annoyed and request him to present his piece within a month. Then Watteau takes a decision, but the Academy will have to wait for the picture until August 28, 1717. " Aujourd'huy samedy vingt huit août mil sept cent dix-sept, l'Académie s'est assemblée généralle. Le Sieur Antoine Watteau peintre, né à Valenciennes, et agréé le trente juillet mil sept cent douze, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, représentant une fête galante. L'Académie, après avoir pris les suffrages à la manière accoutumée, elle a reçue le Sieur Watteau académicien...

Watteau, to satisfy to his obligations, had looked in his sketches for the necessary matter. He remembered having heard in 1702 (M. de Fourcaud has proved it) a play by Dancourt, *Les Trois Cousines*, in which a pilgrimage to Cythera was taking place :

Cousines où figurait un pélerinage à Cythère :

Venez dans l'ile de Cythère
En pèlerinage avec nous.
Jeune fille n'en revient guère
Ou sans amant ou sans époux.

Charlotte Desmares, dont la beauté avait séduit le grand Dauphin et le Duc d'Orléans, avant de lui assurer, en sa maturité, la protection d'un grand banquier suisse et le confortable hôtel de la rue de Varenne (Ministère de l'Agriculture) jouait dans cette pièce un des rôles de pèlerine. Watteau fit un crayon d'après cette actrice, puis il peignit l'*Ile de Cythère* de la collection Heugel et le *Bon Voyage*. Il reprit le thème et brossa rapidement le tableau qu'il présenta aux académiciens et qu'il recommença sous une forme plus achevée pour M. de Julienne (ancienne collection des Rois de Prusse, au palais de Berlin).

Comme toujours chez Watteau, les personnages sont calmes et pourtant rien n'est immobile, parce que tout est mouvement de l'âme et pressé. Sous la protection d'une statue de Cypris, aussi vivante que les plus accortes de ces pèlerines, un jouvenceau déclare sa flamme à une jeune fille et l'invite au voyage. Un Amour est là, symbole de l'avenir. Puis le galant est entendu; la jeune femme a mis le collet de pélerine, elle se lève et les voilà, descendant la berge, qui se dirigent vers la barque, sous un vol d'amours, tandis qu'à l'horizon un pays de rêve, où les monts sortent d'une brume aussi bleue que le ciel, offre aux pélerins les promesses de sa beauté.

Comme dans les vieux tableaux du Moyen Age, les divers moments de l'action se juxtaposent; la pente du terrain symbolise les hésitations de l'âme et l'arabesque décrit les inflexions du sentiment. En de tels tableaux la peinture rejoint la musique et l'inexprimé suggère la poésie.

Cette esquisse présentée à l'Académie est peinte du bout du pinceau, avec une terre fluide, des rehauts verts et bruns dans le sol, des rouges, des bleus, des carmins et des blancs dans les vêtements, des outremers dans les fonds.

Venez dans l'île de Cythère
En pèlerinage avec nous.
Jeune fille n'en revient guère
Ou sans amant ou sans époux

Charlotte Desmares, whose beauty had charmed the grand Dauphin and the Duc d'Orléans, before it secured for her in her more mature years the protection of a big Swiss banker and the comfortable residence of the Rue de Varenne (now the Ministry of Agriculture), was acting in that play the part of one of the pilgrims. Watteau made a pencil portrait of her, then he drew the *Island of Cythera* in the Heugel collection, and the *Bon Voyage*. He took up the theme and painted very quickly the picture which he presented to the Academicians, and which he began again and perfected more thoroughly for M. de Julienne (former collection of the Kings of Prussia, in the Berlin Palace).

As always in Watteau the characters are quiet and yet nothing is motionless, because every movement is a poetical movement of the spirit. Protected by a statue of Cypris, as much alive as the most engaging of the ladies, a youth declares his passion to a young girl and urges her to go on the journey. A Cupid is near by, as a symbol of the future. And now the suitor's plea is accepted, the young woman has put on the pilgrim's cape, she is rising, and here they are going down the bank, going to the boat beneath a cloud of Cupids, while on the horizon a sort of dream-land, in which the hills rise out of a haze as blue as the sky, offers to His father was a master painter and sent him to study with Lemoine and the engraver Laurent Cars. In 1723 he wins the Prix de Rome, but only leaves the pilgrims the promises of its beauty.

As in the old medaeval pictures, the various moments of the action are juxtaposed : the slope of the bank is a symbol of the hesitations of the spirit, and the arabesque follows the inflections of th, feeling. In such pictures, painting meets musice and the unexpressed suggests poetry.

This sketch for the Academy was painted with the tip of the brush, with a fluid ground, green and brown lights on the earth, reds, blues, carmines and whites on the clothes, and ultra-marines in the back-ground.



CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)
(1699-1779)

Après des études ingrates chez Gazes ou Noël Nicolas Coypel, Chardin se fit remarquer au Salon de 1728 par sa *Raie*. Il fut encouragé par Largillière, qui reconnut en lui un véritable peintre. Sa vie désormais est toute unie; il représente des figures de petites bourgeoises ou de servantes; il les peint occupées aux travaux du ménage : blanchisseuses, récureuses, rôtisseuses, pourvoyeuses, toutes braves à l'ouvrage; il brosse avec amour leurs ustensiles familiers, la fontaine de cuivre, le pichet, leurs meubles, leurs repas, et, sans littérature, par la seule ardeur de son âme et par la merveilleuse science de sa technique, il a su rendre émouvantes les plus humbles natures mortes. Devenu vieux, il se mit au pastel et exécuta des chefs-d'œuvre. Il mourut le 6 décembre 1779.

After unprofitable studies with Cazes or Noel Nicolas Coypel, Chardin was noticed in the 1728 Salon for his *Raie*. He was encouraged by Largillière who recognized him as a true painter. His life is from that time eventless; he represents figures of lower middle-class women and of servants; he paints them at their domestic occupations, laundresses, floor-scourers, cooks or purveyors, all of them valiant labourers; he loves to paint their familiar utensils, the copper *fontaine*, the pitcher, their furniture and their meals. Without affectation, by the eagerness of his spirit alone, and by his wonderful craftsmanship, he succeeded in moving us at the sight of the most humble scenes of still life. In his older years he began drawing in pastel and executed some masterpieces. He died on the 6th of December. 1779.

L'ENFANT AU TOTON

Chardin n'était pas de ces portraitistes à la mode qui représentent les belles dames en Vénus, en Diane, en Hébé, qui drapent les marquis ou les présidents à mortier en des manteaux de velours ou des robes de fourrure, qui dressent des colonnes de marbre, font scintiller les ors d'une table ou briller le satin d'un vaste rideau. Chardin prend ses modèles autour de lui, dans la rue Princesse; ce sont les humbles servantes, les petites bourgeoises qui ne rougissaient pas alors de porter bonnet blanc et tablier. Ce sont ses enfants, les enfants de ses amis. Il les montre installés devant un panier de cerises, tenant un tambour de basque, édifiant un château de cartes, récitant leurs leçons, jouant au jeu d'oie. Lorsqu'il se guinde un peu plus haut, c'est pour nous présenter les enfants de son ami Godefroy, le notable orfèvre, l'amateur d'art, assez riche pour payer à J.-B. Massé les frais que coûtèrent les gravures d'après les Le Brun de la galerie des Glaces; mais Charles, qui deviendra Seigneur de Villetaneuse et qui tient son violon et le petit Auguste Gabriel qui s'amuse au toton, sont installés sans apparat.

THE CHILD WITH A TEETOTUM

Chardin was not one of those fashionable portrait-painters who represent fair ladies as Venus, Diana or Hebe, arrange marquesses or *Présidents à mortier* in velvet-mantles or fur-gowns, or who erect marble columns, and like the glittering gold of a table or the gloss of a huge satin curtain. Chardin takes his models about him, in the Rue Princesse; they are humble house-maids, women of the lower middle-class, who at that time were not ashamed of wearing a white cap and an apron; they are his own children or those of his friends; he shows them in front of a basket of cherries, holding a tambourine, building a card-house, saying their lessons, playing the game of Mother Goose. When he raises himself a little higher, it is to introduce to us the children of his friend Godefroy, the famous goldsmith, the lover of art, who was rich enough to pay J.B. Massé for the expense of the engravings made after Le Brun pictures of the Galerie des Glaces; his sons however, Charles, who is to become Seigneur de Villetaneuse and who holds his violon, and young Auguste Gabriel, playing with a teetotum, are represented without the least display of pomp.

Pour que l'ami Chardin portraiture Auguste Gabriel, on a bien peigné l'enfant, on lui a mis son gilet bleu à fleurs, son vêtement brun doublé de bleu, et on lui a recommandé d'être bien sage auprès de la table. Chardin est arrivé, lui a indiqué la pose puis, pour donner plus de vie au tableau, a ouvert le tiroir et placé sur le bord le porte-crayon qu'il avait apporté, tout comme dans le tableau du Musée de l'Ermitage, il avait dans le tiroir d'une table semblable placé un valet de cœur, tout comme il laisse béantes les portes des buffets ou des cuisines pour marquer le passage récent de la ménagère. Puis Chardin, sur le marbre gris, a disposé un livre relié en veau; il s'est reculé, est revenu et, pour mettre le tout en valeur, a ajouté un livre noir, un rouleau de papier blanc et plongé dans l'encrier la plume qui garnit le coin. Alors il a commencé le portrait et avec son extraordinaire technique, qu'aucun peintre jamais n'égala, il a peint le petit modèle.

Il a ainsi composé une harmonie en quelques tons, le ton vert roux du fond, vert brun du costume, vert noir du ruban des cheveux et du livre; les tons roux du meuble, de la sanguine, des tranches du livre, de la reliure en veau; les blancs de la plume, du rouleau, du linge. Et tout cela fait ressortir la figure légère.

Son travail fini, Chardin l'a envoyé au Salon de 1738.

Comme le sujet lui plaisait, il a exécuté une réplique, qui, achetée par le chevalier Laroque, fut vendue 25 livres à sa vente, et atteignit 605 francs cent ans plus tard à la vente Cypierre. Mais Godefroy garda les portraits de ses enfants qui restèrent dans la famille, à qui acheta le Louvre, après l'exposition Chardin à Fragonard, où ils figurèrent en 1907.

For the friend of the family to portray Auguste Gabriel, the child's hair has been carefully dressed, he has been vested with his flowered blue waistcoat, his brown, blue-lined coat, and told to stay by the table and be good. Chardin has come, taught him how to sit, then, to add more life to the picture, has opened the table-drawer, and left on its edge the pencil he had brought, just as in the picture at the Musée de l'Ermitage he had placed a Jack of Hearts in the drawer of a similar table, just as he leaves the doors of cupboards or of kitchens wide open to show that the house-keeper has been there not long ago. Then, on the grey marble of the table, Chardin has arranged a calf-bound book; he has stood back, has come again, and to improve the ensemble, has added a black book, a scroll of white paper, and stuck into the ink-pot the pen which fills that corner. Then he has begun the portrait, and with his extraordinary technique which no painter has ever rivalled, he has painted his little model.

He has also composed a harmonious ensemble with a fewtones : the russet-green of the background, the brownish green of the costume, the blackish-green of the hair-ribbon and of the book; the russet tones of the furniture, of the blood-stone, of the edges of the book, of the calf-bindings; the white shades of the pen, of the scroll, of the linen. And all these set off the airy face of the child.

When his work was finished Chardin sent it to the 1738 Salon.

As he liked the subject, he executed a replica of it, which, purchased by the Chevalier Laroque, was sold 25 livres at the latter's sale, and reached up to 605 francs a hundred years later at the Cypierre sale. But Godefroy kept his children's portraits, and they remained in the family, from which the Louvre purchased them after the Chardin-Fragonard Exhibition, in which they were hung in 1907.

BOUCHER (François)

(1703-1770)

Son père était maître peintre et le mit en apprentissage chez Lemoine et chez le graveur Laurent Cars. En 1723 il emporte le prix de Rome, mais ne part pour l'Italie qu'en 1727. Il y admire plus les settecentistes que les peintres de la Renaissance. Il revient à Paris, est reçu académicien en 1734 et désormais expose chaque année des mythologies, des pastorales, des chinoiseries, des portraits, des paysages où il montre également son sens de la décoration, son amour de la femme, une facilité qui parfois gâtera ses meilleurs dons et qui lui vaudra les critiques dont s'effectera sa vieillesse. Il meurt le 30 mai 1770 à soixante-sept ans.

His father was a master painter and sent him to study with Lemoine and the engraver Laurent Cars. In 1723 he wins the Prix de Rome, but only leaves for Italy in 1727. He admires the painters of the Settecento more than those of the Renaissance. He comes back to Paris, is received at the Academy in 1734, and from that moment exhibits every year mythological, pastoral and Chinese pieces, portraits, landscapes, in which he always shows his sense of decoration, his love of woman, a facility which will at times spoil his best gifts and which was to justify the criticisms which were to afflict him in his old age. He died on the 30th of May 1770, in his sixty-eighth year.

LES FORGES DE VULCAIN

Vénus vient demander à son époux Vulcain les armes d'Énée. Combien de fois ce sujet n'a-t-il pas été traité? Van Dyck nous avait montré une Vénus titianesqte dans son tableau du Louvre. Notre Musée possède un autre tableau de Boucher, daté 1732, où l'on voit Vénus commander à Vulcain des armes pour Énée et une esquisse en camaïeu pour les forges de Vulcain.

A gauche les ouvriers travaillent à la forge; à droite c'est le groupe principal qui forme une diagonale. Deux hommes présentent le casque à panache bleu et la cuirasse. Vulcain, assis sur un rocher que cache une draperie rouge, tient le « glaive » à poignée d'or, à fourreau de velours. Vénus descend du ciel.

Que cette peinture soit artificielle, rien de plus certain; ces gaillards aux rotules noueuses, aux dos bossués, aux bras rablés, sont des exemplaires d'un même type, le modèle de l'académie. Cette Vénus n'est pas la Genitrix, c'est une soubrette en bonne fortune, une grisette débraillée dans un cabinet particulier; les armes manquent de solidité : ce sont des accessoires d'opéra-comique. Les colombes qui viennent roucouler dans le fracas des enclumes ne sont-elles pas empaillées?

THE FORGES OF VULCAN

Venus comes to ask from her husband Vulcan the arms of Æneas. How often has the subject been treated! Van Dyck had already shown us a titianesque Venus in his picture at the Louvre. Our Museum owns another picture by Boucher, dated 1732, in which Venus is seen ordering from Vulcan arms for Æneas and a carmine sketch for the *Forges of Vulcan.*

On the left, backsmiths are at work; on the right is the chef group, in a diagonal. Two men hold the helmet wich has a blue plume, and the cuirass. Vulcan, sitting on a rock hidden by a red drapery, holds the gold-hilted sword, in its velvet scabbard. Venus is coming down from heaven.

Nothing is so obvious than that the picture is artificial; these strong fellows with their knotty knee-pans, their knobby backs and sinewy arms, are copies of one same type, the model of the Academy. The Venus is not the Genitrix; she is a soubrette in favour, a scantily clothed grisette in a private closet. The arms of Æneas are not really strong, they are comic-opera properties. These doves, cooing in the clattering smithy, what are they but stuffed doves?

And yet did the picture, exposed at the 1747

Et pourtant ce tableau, qui fut exposé au Salon de 1747, mérite-t-il tous les reproches à la Diderot? Il avait été commandé par le Roi pour sa chambre de Marly. C'était donc un panneau décoratif, un dessus de porte et il faut le regarder comme tel. Cette opposition entre le ton rougeâtre des chairs masculines, cuites par le feu des forges souterraines et la transparence d'une déesse venue de l'Olympe n'en est pas moins une heureuse idée de décorateur. Et puis que de charmants morceaux : un homme capable d'enlever ainsi la figure et la poitrine de Vénus, de peindre cet Amour rubénien, d'unir à ces rouges ardents ces bleus ou ce violet, cet homme là était un peintre. Ce cliquetis, ce brillant, ce fracas, c'est le goût de son époque cette pâte là, ces tons là, c'est la marque d'un artiste.

Salon, deserve all the blame of Diderot? It had been ordered by the King for his Marly apartment. It was consequently an ornamental panel, a panel to be placed above a door, and it ought to have been considered in that quality. The opposition of the ruddy hue of the men's carnations, baked by the fire of the underground smithy, with the transparence of a Goddess from Olympus, is that not a felicitous idea for an ornemental piece? And there are so many charming pieces : the man who could execute in that way the face and breast of Venus, paint that Rubens like Cupid, join those blues or that violet to the ardent reds, he *was* a painter. The clashing, the spendour, the clattering, these are for the taste of his own time : the paint, the hues, all these make it plain that he was truly an artist.



REYNOLDS (Sir Josuah)

(1723-1792)

Une vocation précoce attira Reynolds vers la peinture Lorsqu'il eut dix-sept ans, son père le plaça chez Hudson, à Londres; il y copia des tableaux italiens, puis revint dans son Devonshire natal, peignit des portraits, voyagea en Afrique, en Italie, où il s'intéressa surtout aux Vénitiens. Rentré en Angleterre, il fut rapidement célèbre, fut un des fondateurs et le premier président de la Royal Académy (1768). Il mourut en 1792 et fut inhumé à Saint-Paul.

MASTER HARE

Sur une grosse toile grenue, Reynolds a exécuté en bleu une large esquisse, puis il a posé ses couleurs à larges coups de pinceau chargé d'une pâte huileuse qui se fond et s'émaille. La brosse suit ainsi la forme des chairs, les plis de la ceinture, les boucles des cheveux. Le ton aérien des dessous apparaît entre les touches, remplace en certains endroits les ombres et pénètre cette figure d'atmosphère légère.

Ce virtuose joue la difficulté; il donne à la robe et aux chairs une valeur presque semblable et ce sont les tons, les passages, les empâtements ou les glacis qui donnent l'impression de la jeune pulpe sanguine ou des étoffes claires.

La composition est charmante : en ce parc de fantaisie, les rameaux d'un grand arbre encadrent la figure claire du bambin, dont la robe blanche se détache sur la pelouse sombre et dont la tête blonde est mise en valeur par le bleu du ciel.

L'enfant, d'un geste familier aux bébés, montre quelque oiseau ou quelque fleur invisible pour nous. Il devient dès lors, à la mode du temps « une figure de caractère ». Nous comprenons alors pourquoi une gravure en couleurs exécutée d'après ce tableau est intitulée « Infancy ».

Ce tableau représente Francis George Hare, qui était le fils adoptif d'Anna Maria Lady Jones, la

Reynolds was very early attracted towards painting. When he was seventeen, his father apprenticed him to Hudson in London; there, he copied Italian pictures, and came back to his native Devonshire, painted portraits, travelled in Africa, in Italy where he was chiefly interested by the Venetians; when he had returned to England he was soon famous, and was one of the founders and the first President of the Royal Academy (1768). He died in 1792 and was buried at Saint Paul's.

MASTER HARE

On a rough-grained canvas, Reynolds has executed in blue an ample sketch, then he has laid his colour in ample strokes of his brush, laden with an oily paint which deepens and becomes like enamel. Thus the brush follows the shape of the carnations the folds of the girdle, the curls of the hair. The airy hue of the first layer appears between the strokes sometimes giving the shadows and penetrating the figure with a light atmosphere.

The virtuoso eludes the difficulty; he gives almost the same value to the gown and to the carnations, and the tones and their succession, the impasto or the glazing alone give the impression of the young blood coloured pulp or of the light-coloured draperies.

The composition is charming : in this fantastical park, the boughs of a big tree are a setting for the clear face of the baby, whose white gown stands out against the dark lawn, and whose head is set off by the blue sky.

The child, with a movement familiar to babies, shows some bird or some flower which we cannot see. Consequently he becomes, in the fashion of the time, a " figure of character. " Then we understand why a coloured etching made from this picture is called " Infancy. "

The picture represents Francis George Hare, who

tante de Reynolds et qui posa devant le peintre en 1788. Reynolds en fit plusieurs répliques (collection Lionel Philipps; Métropolitan Museum de New-York).

Après avoir appartenu au modèle, cette œuvre passa dans les collections de Mrs Shipley (1829) de Mrs Townshend (1840), de Julien Hare (1842), Augustin Hare (1855) et de W. H. Milligan (1868). Elle fut vendue au baron Alphonse de Rothschild, qui la prêta à l'exposition des portraits de femmes et d'enfants, à l'école des Beaux-Arts en 1897 et la légua au Louvre en 1906.

was the adopted son of Lady Anna Maria Jones, Reynold's aunt, and who sat to the painter un 1788. Reynolds painted several replicas (Lionel Philipps collection; New-York Metropolitan Museum).

After having been the property of the model, this work was in the collections of Mrs. Shipley (1829), of Mrs. Townshend (1840), of Julian Hare (1842), of Augustine Hare (1855) and of W.H. Milligan (1868). It was sold to Baron Alphonse de Rotschild who lent it to the *Exposition des portraits de femmes et d'enfants* at the Ecole des Beaux-Arts in 1897 and bequeathed it to the Louvre in 1906.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

(1732-1806)

Venu de Grasse, Fragonard conserve toute sa vie l'amour des fleurs, du soleil, du mouvement. Chez Boucher il apprend la virtuosité. A Rome, il s'inspire plus de Pietro da Cortona, du Baroche, de Solimene, de Tiepolo que de Michel-Ange ou de Raphaël. Il est admis à l'Académie en 1765 avec sa *Callirhoé.*

Désormais il suit la mode, peint des allégories aimables, des bergères galantes, des scènes sentimentales, mais toujours avec une ardeur qui le sauve de la banalité, une fougue qui l'emporte jusqu'à la poésie, une habileté de main qui en fait un des plus étonnants ouvriers de la peinture.

Bientôt toutes ces qualités parurent condamnables aux théoriciens de l'école nouvelle; Frago fut oublié et mourut en 1806.

Fragonard, who came from Grasse, retains during all his life his love of flowers, of the sun and of movement. He becomes a virtuoso with Boucher. At Rome he is more inspired by Pietro da Cortona, Baroccio, Solimena and Tiepolo than by Michelangelo or Raphael. He is admitted into the Academy in 1765 with his *Callirhoe.*

From that moment he follows the fashion and paints gracious allegories, scenes of pastoral love, sentimental scenes; but he always retains an eagerness that saves him from banality, an anthusiasm that raises him to poetry, and a cleverness of hand that makes him one of the most wonderful crafstmen in painting.

All those gifts seemed very soon blamable to the theorists of the new school, and Frago was forgotten, and died in 1806.

LES BAIGNEUSES

Frago, ce voluptueux, a toujours aimé représenter le corps féminin. Les *Amants heureux*, la *Bacchante endormie,* la *Chemise enlevée* ne sont que des prétextes à modeler de grosses et fraîches nudités. Le succès des déesses sans voiles peintes par Boucher avait incité son disciple à suivre son exemple. Ne retrouve-t-on pas parmi ces *Baigneuses* du Louvre une femme qui, au premier plan, rappelle la pose et l'anatomie dodue de la petite Victoire o'Murphy ? Ne sont-ce pas ces roses et ces bleus, ces plantes aquatiques, ces images qu'aimait tant Boucher ? Certes, mais ces bleus, ces roses, si gais, ne sont plus des roses ou des bleus de palette, et ces veines, qui apparaissent sous un tendre épiderme, ne semblent plus tracées avec un crayon de fard, elles charrient un sang abondant et jeune; ces chairs ne sont plus les chairs bien soignées d'actrices à la mode, ce sont les chairs dures et fermes des robustes filles qui batifolaient autour des fontaines de Grasse.

Et puis la technique de Frago n'est plus celle de Boucher. Sur un fond bleu, Frago en quelques coulées de pinceau indique ses linges, ses herbes,

THE BATHERS

The voluptuous Frago always enjoyed representing the body of woman. The *Happy Lovers,* the *Bacchante asleep,* the *Chemise enlevée* are only occasions for him to model plump and fresh nudes. The success of the naked Goddesses of Boucher had led his pupil to follow his example. Cna we not recognize among the Louvre *Bathers* a woman in the foreground who recalls the posture and the full shapes of the small o'Murphy Victory ? Are these not the pinks and blues, the waterweeds, the clouds which Boucher cherished ? Yes, but these merry pinks and blues do not any longer smack of the pallet, and the veins that can be seen under a délicate skin do no longer look as if they had been drawn with face-paint, they convey a youug, abundant blood; the carnations are no longer the carfully preserved carnations of fashionable actresse, they are the youthful and firm carnations of the robust girls who used to make fun about the springs of Grasse

More over the technique of Frago is no longer that of Boucher. Against a blue back-ground,

ses chairs; ce dessous bleu donne l'impalpable et transparent atmosphère, ces empâtements, les solidités et les lumières. D'un seul trait Frago entoure un sein, modèle un jarret, fait briller un œil, plonge une nuque dans l'ombre.

Cet emportement du pinceau, nous le retrouvons dans la composition; les nuages roulent, les arbres s'inclinent tout secoués par un vent qui paraît soulever cette femme. On ne comprend pas sur quoi elle pose; n'importe, c'est une fantaisie. Greuze peignait des « fricassées d'enfants », Frago des « fricassées de Nymphes ».

Ces *Baigneuses* passèrent en 1777 à la vente Varanchon où elles firent 552 livres. Elles entrèrent au Louvre avec la collection La Caze en 1869.

Frago, with a few strokes of his brush, indicates the linen, the grass, the carnations. The blue layer gives the impalpable and transparent atmosphere, the impastoes give the firm points and the lights. With one line Frago paints a breast, models a calf. Puts a sparkle in an eye or throws a nape into the shade.

We can find in the composition the same passion that led the brush : the clouds are billowing, the tress bent, shaken by a breeze that seems to lift up this woman. We cannot realise on what she is standing; but never mind! this is fantasy. Greuze used to paint "des fricassées d'enfants"; and Frago, "fricassées" of nymphs.

The *Baigneuses* went in 1777 to the Varanchon sale where they rose to 552 livres. They came into the Louvre with the La Caze collection in 1869.



DAVID (Jacques-Louis)
(1748-1825)

Louis David naquit à Paris le 30 août 1748. Il comptait dans sa famille des architectes et le peintre Boucher. Celui-ci adressa le jeune homme à Vien, qui l'initia à une antiquité aimable. David remporta le prix de Rome en 1774 et découvrit en Italie une antiquité plus austère. Il revint en Italie en 1784 il y exécuta le *Serment des Horaces* qui lui apporta la gloire. Il traita désormais des sujets empruntés à l'antiquité, sans jamais dans ses portraits oublier la nature. La Révolution fit de lui un homme politique et attira ses regards sur les scènes contemporaines. Napoléon 1er le nomma son premier peintre. La Restauration, qui l'exila comme régicide, le rendit à ses préoccupations classiques. Il mourut à Bruxelles en 1825.

Louis David was born in Paris on August 30th 1748. His family numbered several architects, and he was related with Boucher the painter. The latter sent the young man to Vien, who initiated him to a graceful antiquity. David won the Prix de Rome in 1784 and discovered in Italy a more austere antiquity. He went back to Italy in 1784 and executed the *Oath of the Horatii*, which brought glory to him. From that time he treated subjects borrowed from antiquity, but he never forgot nature in his portraits. The Revolution made him a political man and brought his eye upon contemporary scenes. Napoléon I appointed him Painter in Ordinary. The Restauration, having banished him as a regicide, sent him back to his classical preoccupations. He died at Brussels in 1825.

LE SACRE

Lorsque Napoléon s'empara du pouvoir, David était le plus célèbre des peintres français. Aussi le chargea-t-il de célébrer en quatre grandes toiles les premiers fastes du nouveau régime : le *Sacre*, l'*Intronisation à Notre-Dame*, la *Remise des Aigles*, l'*Empereur et l'Impératrice à l'Hôtel-de-Ville*. Quelques jours plus tard David était nommé premier peintre. Comme Napoléon désireux, d'achever le Louvre, avait ordonné d'en expulser tous les artistes, l'Administration accorda à David comme atelier l'ancienne église de Cluny.

David avait assisté au Sacre et pris des notes, mais ces documents étaient insuffisants pour lui permettre d'établir un aussi grand tableau. Il commença par fixer sa composition. Ce ne fut pas chose facile, car chacun voulait figurer au premier rang. A droite les grands dignitaires, les ambassadeurs, le clergé entourent l'autel; à gauche la famille de l'empereur forme un groupe. Au fond Madame Lætitia, qui était absente, apparaît dans toute sa joie maternelle. Au-dessus, dans une tribune, de hauts personnages, des membres de l'Institut. Au centre David représenta d'abord Napoléon qui posait la couronne sur sa propre tête.

THE CORONATION

When Napoleon took possession of the power, David was the most famous of French painters. Consequently the Emperor asked him to celebrate in four big paintings the first displays of pomp of the new regime : *The Coronation*, *The Enthronement at Notre-Dame*, *the Delivering of the Eagles*, *The Emperor and Empress at the Town-Hall*. A few days later David was appointed Painter in Ordinary. As Napoleon, who wished to finisth the Louvre, had ordered that all artists should be turned out of it, his Administration conceded to David the former Église de Cluny as a studio.

David had been present at the Coronation, and had taken notes, but these documents were not enough for him to set up such a large picture. He began by arranging his composition. It was not an easy thing, as everybody wanted to stand on the foreground. On the right, the high dignitaries, the ambassadors, the clergy, are round the altar; on the left the family of the Emperor is gathered in a group. At the back, Madame Lætitia, who was absent, can be seen beaming with maternal joy. Above, in a gallery, are high personages, membres of the Institut. In the middle, David represented at

David étudia minutieusement les effets de lumière, grâce à une sorte de petit guignol où des poupées, habillées par Mme Mongez, la femme de son ami, étaient éclairées par une ouverture pratiquée dans le couvercle. Puis David dessina les costumes. Au bout d'un an il put commencer la toile. Le perspecteur Degotti établit l'architecture; Rouget, élève de David, ébaucha cette grande machine; mais Gérard fit remarquer à son maître qu'il valait mieux montrer Napoléon couronnant Joséphine. Rouget gratta la figure de l'empereur et la recommença. David donnait ainsi plus d'unité à sa composition. Une petite esquisse, récemment entrée au Louvre, reproduit le motif nouveau et put être exécutée pour indiquer le changement.

David, en qui l'on a voulu voir — bien à tort — un disciple des Bolonais, un pur amateur de dessin, s'est souvenu en cette grande toile des Vénitiens et de Rubens. Il a rendu en coloriste le miroitement des soies, des ors, des bijoux. Chaque figure a son caractère et cependant l'harmonie de l'ensemble est parfaite.

Le 4 janvier 1808 l'empereur vient voir le *Sacre*, qui fut exposé au Salon de cette année et qui valut à David la rosette de la Légion d'honneur et en 1810 le grand prix decennal. Le Sacre fut placé dans la salle des gardes, au premier étage du pavillon central des Tuileries. En 1814 la royauté le rendit à David, mais en 1820 celui-ci restituait à l'administration des Beaux-Arts cette toile qui était propriété de l'État. Louis Philippe la fit exposer en 1837 à Versailles où elle resta jusqu'en 1889. A la suite de l'Exposition centennale, elle fut déposée au Louvre.

first Napoleon placing the crown on his own head.

David studied minutely the play of light, in a sort of puppet-theatre, in which dolls dressed by Mme Mongez, his friend's wife, were thrown light upon through a window in the lid. Then David drew the clothes. After a year he could begin the picture. Degotti established the architecture; Rouget, a pupil of David, made the sketch of the huge piece; Gérard observed to his master that it was better to show Napoleon crowning Josephine. Rouget scraped the figure of the Emperor and began it again. David was thus giving more of unity to his composition. A small sketch, which came recently into the Louvre, reproduces the new piece, and was probably executed to indicate the alteration.

David, whom some have quite unjustly considered a disciple of the Bolonese, and a pure lover of drawing, has remembered in this large picture the Venetians and Rubens. He has rendered like a true colorist the glittering of silk, of gold, of jewels. Every face has its own character, and yet the harmony of the whole is perfect.

On the 4th of January 1808 the Emperor came to see the *Coronation*, which was hung at the Salon of that year, and which brought to David the rosette of the Legion of Honour, and in 1810 the Decennial Grand Prix. The *Coronation* was placed in the Salle des Gardes, in the first floor of the central pavilion of the Tuileries. In 1814 the King gave it back to David, but in 1820 the painter restituded the picture, which was a State property to the Administration of the Fine Arts. Louis Philippe had it hung in 1837 at Versailles, where it remained until 1889. After the Centenary Exhibition, it was brought to the Louvre.



PRUD'HON (Pierre-Paul)

(1758-1823)

Prud'hon est né le 4 avril 1758 d'un pauvre tailleur de pierres en la vieille ville de Cluny. Sur la recommandation d'un curé et de l'évêque de Mâcon, les États du Mâconnais l'envoyèrent à Dijon, aux frais de la province. Il y fut l'élève de Devoge, puis, après un mariage mal assorti, s'installa à Paris en 1780. En 1783 il remporta le prix de Rome décerné par les Etats de Bourgogne. En Italie il admire Raphaël et Corrèze, se lie avec Canova, découvre les motifs pompéiens. Revenu en France il exécute des portraits, dessine des illustrations pour les libraires, peint des allégories dans le goût de l'anthologie, des décorations pour des amateurs. A partir de 1800, il est connu et toutes ses œuvres *(Portraits de l'Impératrice Joséphine, Psyché,* etc...) affirment son succès. Sa vieillesse est attristée par la disparition de Mlle Mayer, son élève et amie. Il meurt le 16 février 1823.

LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME

Prud'hon était l'ami de Frochot, le préfet de la Seine, qui le recevait volontiers chez lui. Un soir ce fonctionnaire lui exposa le projet d'un tableau pour la Cour d'assise et exprima l'avis que le peintre pourrait s'inspirer d'Horace : *Raro antecedentem scelestum deseruit pœna.*

Rentré chez lui, Prud'hon réfléchit au sujet et le 10 floréal an XIII lui indiqua dans une lettre la manière dont il le concevait : « Figurez-vous la vengeance publique, Nemésis, à l'aile de vautour, chargée de la poursuite des coupables, traînant au pied du tribunal de la Justice le Crime et la Scélératesse. La Justice armée du glaive, entourée de la Force, la Prudence et la Modération, prononce l'arrêt foudroyant qui les frappe de mort. La victime ensanglantée du crime, le poignard dans le sein, quasi sans mouvement sur les marches du tribunal même, est sous les yeux de l'Homicide; il est saisi de crainte et frissonne d'horreur ». Prud'hon exécuta pour

Prud'hon was born on April 4th. 1758, the son of a poor stonemason, in the old town of Cluny. On the recommendation of a vicar and of the Bishop of Mâcon, he was sent to Dijon by the " Etats du Mâconnais ", at the expense of the province. There he was the pupil of Devoge, then, after an ill-matched marriage, he settled in Paris in 1780. In 1783 he wins the Prix de Rome given by the " Etats de Bourgogne ". In Italy he admires Raphael, Correggio, becomes Canova's friend, discovers the Pompeian motives. When he is back in France he executes portraits, draws illustrations for booksellers, paints allegories in the manner of the Anthology, and decorations for amateurs. After 1800 he becomes well-known, and all his works *(Portrait of the Empress Joséphine, Psyche,* etc...) are new proofs of his success. His old age is saddened by the death of Mlle Mayer his pupil and his friend. He dies on February 16 th. 1823.

DIVINE JUSTICE AND REVENGE PURSUING CRIME

Prud'hon was the friend of Frochot, the Préfet of Seine, who used to entertain him frequently. One evening this official exposed to him a project of a picture for the Court of assize, and suggested that the painter might take his inspiration from Horace. *Raro antecedentem scelestum deseruit pœna.*

When he was back in his house Prud'hon thought the subject over, and on the 10 Floreal an XIII, told Frochot in a letter how he conceived the picture. " Imagine *Nemesis,* the figure of public revenge, with her vulture's wings, entrusted with the pursuing or criminals, dragging *Crime* and *Villany* to the foot of the Tribunal of *Justice. Justice* armed with her sword, surrounded by *Power, Prudence* and *Moderation,* pronounces the thunder-striking sentence which condemns them to death. The bleeding victim of Crime, a dagger in the breast, lying motionless on the steps of the Tribunal itself, is under the eyes of the *Homicide;* the latter is awe-stricken and

fixer sa pensée au moins deux dessins. (L'un est au Petit Palais de la Ville de Paris; l'autre, au Musée du Louvre, est reproduit ci-joint).

Bientôt Prud'hon comprit que cette allégorie était trop compliquée et ne frapperait pas suffisamment les esprits simples. Peut-être estima-t-il, comme Delacroix le remarquera plus tard, que la composition en perspective diagonale doit « à la figure de la Justice et à celles qui l'accompagnent l'assiette et par conséquent le caractère d'impassibilité que l'esprit voudrait leur trouver ».

Le 5 messidor il exposa à Frochot sa nouvelle idée. De très nombreux dessins, énumérés dans le catalogue de l'œuvre de Prud'hon par M. J. Guiffrey, prouvent avec quel soin il prépara son tableau. Le meurtrier vient de tuer sa victime et s'enfuit, tenant encore le couteau dont il vient de frapper et la bourse qu'il a dérobée. Mais déjà surgit la Vengeance qui de son flambeau éclaire la scène et qui va mettre la main sur le coupable. Elle le désigne à Themis, qui porte le glaive et la balance.

Le modelé — malheureusement obtenu avec du bitume qui coule et craquelle — est savant. Les peintres de cette époque se souvenaient de l'effet obtenu dès 1792 par Girodet en son *Sommeil d'Endymion* et aimaient ces éclairages lunaires, ces rayons qui viennent caresser les corps, émergeant d'une ombre vaporeuse. L'opposition entre le cadavre lumineux de la victime et la masse noire du criminel est d'un poète.

Cet éclairage, le mouvement de ces personnages, la grandeur sauvage du décor, d'où Prud'hon élimine les détails qui figurent sur les esquisses, tout cela révèle en ce classique, en ce lecteur de l'anthologie, une âme déjà romantique. Prud'hon en sa vieillesse ne proclamait-il pas qu'un sombre destin pesait sur son existence et n'écrivait-il pas à sa fille : « Le bonheur n'entre pas dans les éléments de ma vie » ?

Le tableau fut exposé aux Salons de 1808 et de 1814 et à l'Exposition des prix decennaux en 1810. En novembre 1815 le premier président fit remplacer cette allégorie par un Crucifix et renvoyer à Prud'hon le tableau, qui fut placé au Luxembourg. En 1826 la Ville le céda à l'Etat en échange de quatre Christ en croix, œuvres de Vinchon, Tardieu, Delassus et Justin Ouvrié.

shudders, horrified. " Prud'hon executed at least two drawings in order to fix his idea (one is in the Petit Palais of the City of Paris; the other, in the Louvre Museum, is reproduced here).

Prud'hon soon understood that this allegory was too complicated, and would not have enough effect upon simple minds. He perhaps thought, as Delacroix observed it later, that composition in diagonal perspective, took away " from the figure of Justice and those that accompany her their balance, and consequently the impassible character which our mind would find in her ".

On the 5th Messidor he was exposing to Frochot his new idea. Very numerous drawings enumerated in the catalogue of Prud'hon's works by Mr. J. Guiffrey, prove with what care he prepared his picture. The murderer has just killed his victim and is flying away still holding the knife with which he has slain and the purse he has stolen. But Revenge arises already, lighting up the scene with her torch, and is soon to lay her hands on the guilty. She shows him to Themis, who carries the Sword and the Scales.

The modelling,—which was unfortunately obtained with bitumen which runs and gets crackled,—is very clever. The painters of that period remembered the effect obtained as early as 1792 by Girodet in his *Endymion asleep,* and were fond of those lunar lights, of those beams that caress the human bodies, coming out from a hazy shadow. The opposition of the bright corpse of the victim to the dark mass of the murderer is of a poet. The lighting, the movement of the characters, the weird grandeur of the scenery, from which Prud'hon has removed the details that can be seen on the sketches, all these reveal in the classic, in the reader of the Anthology, a soul that was already that of a romanticist. Prud'hon in his old age used indeed to declare that some somber fate was making his life miserable and wrote to his daughter : " Happiness does not come in among the elements of my life. "

The picture was hung at the Salons of 1808 and 1814, and at the Exhibition of the Decennial Prizes in 1810. In November 1815, the First President had a Crucifix placed instead of the Allegory, and sent the picture back to Prud'hon. It was then hung at the Luxembourg. In 1826 the Town of Paris gave it to the State in exchange of four *Christs on the Cross,* by Vinchon, Tardieu, Delassus and Justin Ouvrie.



LAWRENCE (Sir Thomas)
(1769-1830)

Fils d'un aubergiste de Bristol, Thomas Lawrence eut une existence facile, un talent facile, une gloire facile. Sa précocité lui assura une clientèle dès sa dix-huitième année. La protection royale en fit un académicien en 1791, avant même qu'il eût l'âge requis, un premier peintre avant qu'il eût atteint ses vingt-cinq ans, le portraitiste à la mode de toute l'aristocratie anglaise et continentale. Il fut comme Reynolds enterré à Saint-Paul.

PORTRAIT DE JOHN JULIUS ANGERSTEIN ET DE SA FEMME

Commerçant, fondateur des Lloyds, homme d'affaires avisé, John Julius Angerstein fut un des premiers clients importants de Lawrence. Lorsqu'il posa devant le jeune peintre de vingt-trois ans, il était déjà quasi sexagénaire et s'était remarié dix ans auparavant avec une veuve, Mrs Lucas.

Conscient de son importance et de sa richesse, Angerstein est vêtu d'un costume rouge qui s'écarte sur ce ventre gileté de blanc. La culotte bleue fait ressortir les bas blancs, tout comme la ceinture écarlate et l'écharpe noire de Mrs Angerstein rendent plus éclatante la candeur de sa robe.

Le jeune artiste a voulu montrer sa virtuosité. Toutes les touches sont lancées d'un pinceau sûr, qui n'abandonne point sa course avant d'être parvenu à son terme; qui, au bout d'une main aisée, des crochets; qui tapote, puis repart en une longue traînée; qui trouve des combinaisons diverses pour exprimer le vaporeux des cheveux, le croisement des brins de paille sur le dossier de la chaise, la transparence du tulle, le luisant de la soie. L'artiste savait étonner ainsi ses clients, habitués cependant à toutes les habiletés de ses prédécesseurs. Il les flatte par des éclats, lumière mouillée de l'œil, reflets sur les bas, luisants des souliers. Un rien de plus et cette peinture serait seulement de la peinture mondaine, mais Lawrence n'est pas comme ses imitateurs d'aujourd'hui : il sait s'arrêter, et cette virtuosité est chez lui

The son of a Bristol inn-keeper, Thomas Lawrence had an easy life, an easy talent and an easy glory. His precocity secured buyers for his works as early as his eighth year. The King's protection made him Academician in 1791, before he had reached tha requisite age, and Painter in Ordinary before he was twenty-five. He thus became the fashionable portrait-painter of the whole English and Continental aristocracy. He was, like Reynolds, buried in St.Paul's.

PORTRAIT OF JOHN JULIUS ANGERSTEIN WITH HIS WIFE

The trader John-Julius Angerstein, the founder of the Lloyds and a wise businessman, was one of the first to give big orders to Lawrence. When he sat to the young twentythree years old painter, he was already nearly three score old, and had married again ten years before with a widow, Mrs. Lucas.

Fully aware of this importance and of his wealth, Angerstein is dressed in a red coat opening on his belly, showing the white waistcoat. The bleue breeches set off the white stockings, just as Mrs. Angerstein's scarlet girdle and black scarf make her white gown shine all the more.

The young artist wanted to show off his craftsmanship. Every single stroke is given by a firm brush, which never stops on its course before having reached its aim; which, in an easy hand, draws zigzags and turns, gives short taps, then resumes its course in a long trail, and finds various means of expressing the vaperous quality of the hair, the interwoven straws on the back of the chair, the transparence of tulle, the gloss of silk. The artist has such ways of rousing his buyers, wonder, in spite of their being used to the skillful devices of his predecessors. He gratifies them with bright spots, the moist light of the eyes, reflections on the stockings, glossy spots on the shoes. With but a trifle more this would be just fashionable painting, but Lawrence is not like his present imitors; he knows where to stop, and

au service d'un talent supérieur et d'une vision rapide.

Lawrence refit en 1816 le portrait d'Angerstein et en 1828 exécuta pour le Roi Georges IV une réplique donnée à la National Gallery en 1836 par Guillaume IV. Angerstein avait toujours conservé d'excellentes relations avec son peintre qui le conseilla dans ses achats de tableaux et l'aida à former la collection qu'il légua, après sa mort, survenue en 1823, à la National Gallery.

Le portrait d'Angerstein et de sa femme fut exposé en 1792, à la Royal Academy, un an après l'admission de Lawrence. Il ne suivit pas le sort de la collection Angerstein et demeura dans la famille. Le Louvre l'acquit en 1896 de MM. Boussod et Valadon.

with him, crafts, manship is in the service of a superior talent and of a quick insight.

Lawrence made the portrait of Angerstein again in 1816, and executed a replica for King George IV in 1828, the which was given to the National Gallery in 1836 by William IV. Angerstein had always maintained excellent relations with his painter, who advised him in purchasing pictures, and helped him to compose the collection which he bequeathed after his death, in 1823, to the National Gallery.

The portrait of Angerstein with his wife was hung in 1792 at the Royal Academy, a year after Lawrence had been admitted. It did not follow the Angerstein collection, but remained in the family. The Louvre purchased it in 1896 from MM. Boussod and Valadon.



COROT
(1796-1875)

Ce fils d'un marchand de drap et d'une modiste commença par écouter les leçons des paysagistes classiques. Michallon et Bertin, et, en 1825, partit pour l'Italie. Mais tout comme il avait peint les bords de la Seine. il représenta le Colisée. S'il devra plus tard à sa première éducation l'idée de faire danser des nymphes ou réciter Homère au milieu de ses paysages, il n'en peindra pas moins avec naïveté — au sens vrai du mot — les bois et les étangs de chez nous, nos cathédrales et nos fermes, sa nièce, ses amis ou ses modèles et ce sera la meilleure partie de son œuvre, bien supérieure à celle qui fit sa renommée chez les marchands. L'influence de Corot fut considérable sur toute la peinture française. Il avait été sincère. Cet excellent homme, ce grand artiste mourut en 1875.

That son of a draper and of a milliner began by listening to the lessons of classical landscape painters, Michallon and Bertin, and in 1825 he left for Italy. But, just as he had painted the banks of the Seine, he represented the Coliseum. Though he was to find in recollections of his first education the idea of placing nymphs dancing or Homer reciting in his landscapes, he has nevertheless painted with naïveté—in the true sense of the word—the woods and ponds of our country, our cathedrals and our farms, his niece, his friends or his models, and this is the best part of his work ; it is much above that which made him famous among art-dealers. The influence exercised by Corot over the whole of French painting was considerable : he had been sincere. The excellent man and great artist died in 1875.

LA FEMME A LA PERLE

Pour le grand public, Corot ne fut longtemps que l'auteur de paysages vaporeux. Les amateurs s'éprirent bien vite de ses vues d'Italie, de ses notations véridiques des hameaux ou des châteaux de l'Ile de France ou des provinces françaises. Ils découvrirent plus tard ses figures. Du vivant de Corot, les critiques proclamaient, comme Edmont About, qu'il n'était « pas de force à peindre un portrait ni à modeler un torse ».

Et pourtant aujourd'hui les portraits de Corot, celui de Mlle Sennegon, par exemple, apparaissent comme des chefs-d'œuvre. Devant le modèle vivant, il n'éprouvait pas le besoin de se guinder, de chercher, tels les peintres mondains, un arrangement flatteur, tels les peintres de l'académie, une ligne agréable. Il se reposait de ses tournées en peignant dans son atelier un modèle de Montmartre, qu'il affublait de costumes de Genzano ou d'Alvano que lui avait expédiés le peintre Brandon. Il voulait que le modèle eût une pose naturelle, assis devant le chevalet, accoudé sur un coussin, à demi tourné sur une chaise, lisant sur ses genoux. Qui sait si Berthe

THE WOMAN WITH A PEARL

For the wider public Corot has long been but the painter of hazy landscapes. The art-lovers soon grew fond of his Italian scenes, of his truthful notations of hamlets or castles of the Ile de France, or of the French provinces. They discovered later his human figures. During his lifetime, critics used to proclaim, with Edmond About, that he was " unable to paint a portrait or to model a human body ".

And yet nowadays Corot's portraits, that of Mlle Sennegon, for instance, seem to us to be masterpieces. In front of the living model, he felt no need of straining himself, of searching, like the painters of the world, some flattering arrangement, or like the painters of the Academy, a pleasant line. He found rest from his excursions, in painting in his studio a Montmartre model, which he attired in dresses of Genzano or Albano which the painter Brandon had sent to him. He wanted the model to sit in a natural attitude, in front of the easel, her elbows leaning on a cushion, half-turned to face us on a chair, reading a book on her knees. Who knows whether Berthe Goldschmidt, the *Woman*

Goldschmidt, la *Femme à la Perle,* n'a pas pris elle-même la pose de la Joconde? Il n'y a en tout cas nulle prétention chez Corot; il a laissé bailler le corset trop grand; il a peint son modèle, comme il aurait peint son paysage tout naïvement. « Je peins, disait-il, une poitrine de femme, tout comme je peindrais une vulgaire boîte au lait ».

Corot est avant tout un peintre. Aussi se plait-il en ces figures, qui sont pour lui un délassement, à combiner de savoureux arrangements de couleur, à faire jouer sur le fond gris ce costume brun vert et ces manches bariolées.

Ce portrait fut exécuté vers 1868-1870; il figura en 1885 à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, en 1889 à la Centennale de l'Art français. Il fut acquis en mars 1912 à la vente Jean Dollfus sur les arrérages du legs Audéoud.

with a Pearl, did not assume of her own accord the attitude of Monna Lisa? Anyhow there is no affectation at all in Corot; he has not altered the gaping of her too wide corset, he has painted his model just as he might have painted his landscape, most naïvely. He used to say: " I paint a woman's breast just as I might paint a common milkcan. "

Corot is above all a painter. Consequently he likes to arrange in those figures, which are for him a relaxation, most palatable combinations of colours, and to paint, against the grey background, the play of colour of the greenish-brown costume and the striped motley sleeves.

The portrait was executed about 1868-1970; it was hung in 1885 at the *Exposition des Alsaciens-Lorrains,* in 1889 at the Centenary Exhibition of French Art. It was purchased in March 1912 at the Jean Dollfus sale, with money from the interests of the Audeaoud bequest.



DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)

(1798-1863)

Fils d'un ancien ministre des Affaires étrangères, petit-fils de l'ébéniste Oeben, frère d'un général et beau-frère d'un préfet de l'Empire, Delacroix se forma dans l'atelier de Guérin, plus encore dans les salles du Louvre où il admirait les Vénitiens et les Rubens. Gericault exerça sur le jeune homme une grande influence.

Le *Dante et Virgile* exposé au Salon de 1822 le révéla au public. Ses sujets orientaux ou tirés de Byron, de Walter Scott, de Gœthe, sa technique indépendante le désignèrent comme le représentant de l'école romantique; mais la culture classique, si profonde chez cet artiste, un des plus vastes esprits du XIXe siècle, apparaît dans les décorations qu'il exécuta dans la seconde partie de sa vie. Delacroix est la source d'où sont descendus bien des courants de la peinture moderne.

LA MORT DE SARDANAPALE

Delacroix avait, en 1817, connu une jeune anglaise qui était au service de sa sœur : l'amour fut son maître d'anglais. Quelques années plus tard, en 1823, il vécut avec Thalès Fielding, qui l'initia à l'aquarelle. Il expliquait alors *Childe Harold* chez sa tante Riesener et du *Giaour* tirait des sujets de tableaux. Shakespeare et Milton l'inspiraient aussi. De mai à août 1825 Delacroix séjourna en Angleterre. Bonington le rejoignit bientôt à Paris et travailla dans son atelier. Depuis une dizaine d'années Delacroix vivait donc dans la société d'Anglais.

En 1827, il exposait au Salon son grand tableau de *La Mort de Sardanapale.* Il avait emprunté l'idée à une tragédie de Byron publiée en 1821. Le poète, à la fin de sa pièce, montrait comment, assiégé par les révoltés victorieux, Sardanapale ordonnait à ses soldats de construire un bûcher. Les favorites Pania, Myrrha, veulent mourir avec lui. Sardanapale supplie la belle esclave ionienne de lui survivre, mais Mirrha va allumer le flambeau à l'autel de Baal, embrase le bûcher et s'élance auprès de son amant.

Delacroix a changé le thème. Il suppose que Sardanapale fait massacrer d'abord ses favorites. Un soldat égorge l'une, l'autre se pend, une troisième semble expirer au pied du lit royal. Une autre encore se couvre le visage, tandis qu'une esclave apporte une

The son of former Foreign Minister, the great son of Oeben the cabinet-maker, the brother of a general and the brother in-law of a Prefet of the Empire, Delacroix worked in Guérin's studio, and made himself chiefly in the Louvre rooms, where he used to admire the Venetians and Rubens. Géricault exercised over the young man a considerable influence.

Dante and Virgil, exhibited at the 1822 Salon, revealed him to the public. His Oriental subjects, or those taken from Byron, Walter Scott or Gœthe, his independant technique, marked him as the chief representative of the Romantic school, but the thorough classical breeding of one of the most complete minds of the XIXth century appears in the decorations which he executed in the second half of his life. From Delacroix have sprung many of the currents of modern painting.

THE DEATH OF SARDANAPALUS

In 1817 Delacroix had made the acquaintance of a young English girl who was in the service of his sister, love tought him English. A few years later, he lived with Thales Fielding, who initiated him to water-colour. He was then reading *Childe Harold* with his aunt Riesener, and took from the *Giaour* subjects for his pictures. Shakespeare and Milton inspired him as well. From May to August 1825 Delacroix stays in England. Bonington soon joined him in Paris and worked in his studio. For the last ten years or so Delacroix had thus been living in the company of English people.

In 1827 he was exhibiting at the Salon his large picture of *The Death of Sardanapalus.* He had borrowed the idea from a tragedy of Byron published in 1821. The poet, at the end of his play, had shown Sardanapalus, beseged by the victorious rebels, ordered his soldiers to build a pyre. His favourites Pania and Myrrha want to die with him. Sardanapalus beseeches the fair Ionian slave to survive him, but Myrrha goes to light her torch from the altar of Baal, kindles the pyre and jumps to her lover's side.

Delacroix has altered the theme. He imagines that Sardanapalus begins by having his favourites slaughtered. A soldier is slaying one of them, another hangs herself, a third seems to be dying at the

coupe de poison. Un nègre attire le cheval du Roi pour le sacrifier.

Tout ce monde est en mouvement. Delacroix renonce à la pyramide classique. Les épisodes se juxtaposent et l'unité est obtenue par la subordination de tous ces meurtres à la volonté impassible du monarque étendu. Ce n'est pas une unité de lignes, mais une unité, ou mieux, une harmonie de sentiments.

L'amas des accessoires, les têtes d'éléphant qui garnissent le lit, les armes, les vases, les bijoux, les types et les costumes, tout cet orientalisme n'est pas l'orientalisme d'opéra-comique cher au XVIIIe siècle : c'est un orientalisme de grand opéra; ce n'est pas encore l'orientalisme fidèle des œuvres postérieures au voyage marocain.

Le dessin n'est pas celui de l'école classique. Si le personnage de droite qui lève le bras ressemble encore aux modèles de l'atelier davidien, les femmes sont représentées avec une souplesse, une liberté de trait qui annoncent de temps nouveaux. Le modelé n'est plus le modelé anatomique de jadis, c'est un modelé par masses. On serait tenté de dire que dans le *Sardanapale* Delacroix a vraiment inauguré le dessin lyrique.

La couleur est étonnante d'harmonie et d'éclat. Delacroix écrivait qu'il s'était efforcé de maintenir une grande fraîcheur et blondeur de coloration. Il avait ébauché à la détrempe, puis fait des études au pastel. Dans une esquisse que le Louvre doit à la générosité de Madame de Salvandy, il avait cherché la tonalité générale. Il se souvient de la fluidité de Rubens, transparente jusque dans les empâtements, solide jusque dans les glacis. Les rouges et les verts s'exaltent et se fondent dans une atmosphère dorée.

La Mort de Sardanapale fut exposée au Salon de 1827. Elle y fut vivement critiquée. « La mort de Sardanapale, écrit Delacroix, me semblait une de mes plus belles plumes de mon chapeau, me croyant à la veille d'être décoré pour cette prouesse *asiatique* contre les pastiches *spartiates* de l'école de David; je mis mon plus bel habit et ma plus belle cravate blanche pour me rendre à la soirée de M. Sosthème de la Rochefoucauld, alors directeur des Beaux-Arts. Je m'imaginais bonnement que ce personnage allait m'offrir la croix d'honneur. Je comptais sans l'hôte. M. de la Rochefoucauld vint à moi, me tança d'importance : — Si c'est ainsi, Monsieur, que vous entendez peindre, me dit-il, n'attendez pas de moi le moindre travail de longtemps. — L'univers entier ne m'empêchera pas de voir les choses à ma manière — répondis-je en lui tirant ma révérence ».

Le tableau fit partie des collections Wilson (vente en 1873), Duncan (vente en 1889). M. Haro l'acquit et le vendit au baron Vitta qui le céda au Louvre en 1921.

foot of the Kings bed, another hides her face while a slave brings a cup of poison. A negro is leading in the King's horse in order to immolate it.

All those people are in movement. Delacroix gives up the classical pyramide. The episodes are juxtaposed, and unity is obtained through the subordination of all the murders to the impassible will of the monarch who lies there. There is no unity of lines, but rather a harmony of feelings.

The accumulation of details, the elephant-heads that decorate the bed, the arms, the roses, the jewels, the types and costumes, all this orientalism is no longer the comic-opera orientalism of which the XVIIIth century was so fond. This is grand opera orientalism, it is not yet the faithful orientalism of his works of a later date than the journey to Moroco.

The drawing is no longer that of the classical school. Even through the character on the right, who raises his arm, still retains some likeness with the models of the Davidian studio; the women however are represented with a suppleness and a freedom of outline that anticipate new times. The modelling is not the anatomical modelling of yore, it is now a modelling in masses. One might be tempted to say that in his *Sardanapalus* Delacroix has inaugurated lyrical drawing.

The colouring is wonderful in its harmony and splendour. Delacroix wrote that he had endeavoured to " maintain a great freshness and *blondeur* in the coloration. " He had made a sketch in distemper, and then pastel-studies. In a sketch which the Louvre owes to the generosity of Madame de Salvandy, he had tried the tonality of the whole. He remembers the fluidity of Rubens, transparent even in impasto, and firm even in the glazes. The reds and greens set each other off golden atmosphere.

The Death of Sardanapalus was hung at the 1827 Salon. It was sharply criticised. " The Death of Sardanapalus, wrote the painter, seemed to me one of the finest feathers in my cap. Thinking that I was soon to be decorated for this *Asiatic* feat, against the *Spartan* pasticcios of the school of David, I domed my best coat and my finest white tie to go to the soiree of Mr. Sosthène de la Rochefoucauld, who was then Director of the Beaux-Arts. I simply fancied that he was going to offer me the Cross of Honour. I had not reckoned with my host. Mr. de La Rochefoucauld came to me and upbraided me severely : " If, Sir, you want to paint in that fashion, he said, do not expect the least order from me for a long time.—The whole world will not prevent me from seeing things in my own way, I replied, bowing to him. "

The picture was in the Wilson collection (sale in 1873), the Duncan collection (sale in 1889). M. Haro purchased it, and sold it to Baron Vitta who sold it to the Louvre in 1921.



BONINGTON (Richard Parkes)
(1802-1828)

Né le 25 octobre 1802 à Arnold, près de Nottingham, il n'avait qu'une quinzaine d'années, lorsque ses parents vinrent s'installer à Calais, où il fut l'élève de Francia. A Paris il entre dans l'atelier de Gros, se lie avec Delacroix et travaille dans les salles Hollandaises du Louvre. Il excite par ses aquarelles l'admiration de son maître et de ses amis. Des voyages l'amènent en Normandie, dans les Flandres, en Angleterre, en Italie. Il collabore à l'Illustration des *Voyages pittoresques* du baron Taylor et meurt très jeune, en 1828.

VERSAILLES

On a écrit que Bonington avait introduit chez nous le goût pour les paysages prestement enlevés. A vrai dire Desportes avait déjà exécuté de semblables pochades, comme nous dirions aujourd'hui mais il les considérait non pas comme des morceaux se suffisant à soi-même, mais comme des études pour des tableaux qu'il achevait soigneusement à l'atelier. Les aquarellistes anglais Thomas Girtin (1773-1802), John Cotman (1782-1842) prirent l'habitude d'étendre sur le papier grenu à coups de gros pinceaux la couleur liquide. Ils étaient mieux préparés que d'autres à cet art : les peintres anglais ont toujours aimé les transparences fluides et leurs empâtements semblent déjà faire prévoir les rehauts de gouache.

Francia initia Bonington à cette technique.

Bonington exécuta en sa courte vie un très grand nombre de ces aquarelles. A son tour il transposa cette technique lorsqu'il peignit à l'huile. Dans tous ses tableaux, il chercha à rendre les effets de lumière; il montra les combats du jour et de l'ombre que se livrent le ciel et les nuages. Ce n'est plus le lyrisme romantique d'un Georges Michel, ce n'est pas encore l'impressionisme, et pourtant il y a de l'un et de l'autre chez Bonington.

Les petits personnages sont indiqués en quelques touches. Les arbres sont faits d'une coulée de pâte; le château de Versailles est une masse de couleur

Born on the 25th of october, 1802, at Arnold, near Nottingham, he was only about fifteen years old when his parents settled at Calais, where he studied with Francia. In Paris he comes into Gros's studio, becomes Delacroix's friend and works in the Dutch rooms of the Louvre. His water-colours rouse the admiration of his master and of his friends. In the course of travels he sees Normandy, Flanders, England, Italy. He collaborates to the illustration of the *Picturesque Travels* of Baron Taylor, and dies very young in 1828.

VERSAILLES

It has been written that Bonington had introduced in our country the love of quickly painted landscapes. In truth Desportes had already executed such *pochades*, as we should nowadays call them. But he considered them not as independant pieces, only as studies for pictures which he finished carefully in his studio. The English watercolour painters Thomas Girtin (1773-1802), John Cotman (1782-1842) began to lay the liquid colour on the grained paper with a thick brush. They. were better prepared than any one else for that art : English painters have always been fond of fluid transparence, and their impasto seemed to anticipate the lights of gouache painting.

Francia initiated Bonington to that technique. Bonington executed during his short life a very great number of those water-colours. Then in his turn he transposed that technique when he painted in oil. In all his pictures he endeavoured to render the play of light; he represented the fights in light and shadow between the sky and the clouds. This is no longer the romantic lyricism of a Georges Michel, and not yet impressionnism—and yet there is something of both in Bonington. The small characters are indicated in a few strokes. The trees are made with one line of paint; the palace of Versailles is one mass of colour striped by quickly drawn lines indicating the cornices. The bronze

rayée par des lignes rapides qui indiquent les corniches. La statue de bronze n'est pas minutieusement dessinée en toutes ses parties, puis consciencieusement peinte : un fond de bronze vert; quelques rehauts luisants et cela suffit. De ci de là — comme chez les Vénitiens du Settecento, comme chez Guardi — des petites taches sombres, qui chez un médiocre peintre feraient papillotter la composition, qui chez Bonington la font vibrer. En regardant un tel tableau, on comprend l'influence que Bonington exerça sur quelques peintres de chez nous et l'on se rend mieux compte des origines de l'impressionnisme.

Ce tableau fut acheté à la vente Étienne Arago (Paris, 8 et 9 février 1872, N° 2).

statue has not been accurately drawn in everyone of its parts, and then conscienciously painted : a first layer of green bronze, a few bright lights, and this is enough. Here and there, as with the Italians of the Settecento, as with Guardi, short dark strokes, which with some mediocre painter would blur the composition, but with Bonington make it quiver with life. Contemplating such a picture, we can understand the influence exercised by Bonington over some of our painters, and we realise better which were the origins of impressionnism.

The picture was purchased at the Etienne Arago sale. (Paris, February 8th and 9th, 1872, N° 2.)



COURBET (Gustave)
(1819-1877)

Courbet était le fils de cultivateurs aisés établis à Ornans, en Franche Comté. Son père était un rêveur. Courbet fit ses études à Besançon, mais fut mis à la porte du collège et suivit les cours de l'école de dessin. Il arrive à Paris en 1840; il copie au Louvre les espagnols de la collection de Louis Philippe et Rembrandt. Il prend surtout comme maître la nature et peint avec ferveur les paysages de sa Franche Comté. Refusé au Salon, il se posa en révolté. Lors même que le succès fut revenu, il continua à se camper en cette attitude et se proclama le chef des réalistes, raillant les sujets antiques des classiques ou étrangers des romantiques. Sous l'influence de Proud'hon, il prétendit défendre en ses œuvres les théories socialistes. La Commune fit de lui un Commissaire aux arts. Obligé de s'exiler en 1873, il mourut en 1878 à la Tour de Pilz en Suisse. Dans la dernière partie de sa vie, il avait éclairci sa palette, volontairement sombre au début, et exercé une influence très grande sur les futurs impressionnistes.

Courbet was the son of well-to-do farmers who lived at Ornans, in Franche-Comté. His father was a dreamer. Courbet began his studies at Besançon, but he was turned out of the *collège* and attended courses at the school of drawing. He arrives in Paris in 1840, he copies in the Louvre the Spanish painters of the Louis Philippe collection, and Rembrandt. But his chief master is nature, and he paints fervently the landscapes of his native Franche-Comté. Refused at the Salon, he took the attitude of a rebel. Even when he had obtained success, he retained the pose and proclaimed himself the head of the realistic school, jesting about the ancient or foreign subjects of the classics and of the romantics. Under the influence of Proud'hon, he pretented to support in his works the socialist theories. The *Commune* made him Commissionner for arts. Compelled to go away in banishment in 1873, he died in 1878 at La Tour de Pilz in Switzerland. In the later part of his life, he had brightened his pallet which had been wilfully dark at the beginning, and he exercised a considerable influence on those who were to be the impressionnists.

L'ATELIER

Courbet ne cachait pas son hostilité à l'Empire. Les marques ostensibles de mépris que les souverains avaient au Salon de 1853 prodiguées aux *Baigneuses* n'étaient pas faites pour le réconcilier. Courbet était revenu à Ornans, était allé à Francfort où ses œuvres et ses théories avaient provoqué des discussions violentes. Il avait séjourné à Montpellier chez son ami Bruyas. Rentré en Franche-Comté il commença l'*Atelier*.

Une lettre adressée à Champfleury nous renseigne heureusement sur les intentions de Courbet. « Je suis au milieu peignant à droite sous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde et de l'art. A gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploiteurs; les gens qui vivent de

THE STUDIO

Courbet never attempted to disguise his hostility to the Empire. The ostensible signs of contempt which the Emperor and Empress had not spared to his *Bathers* in the 1853 Salon, were not to reconcile him. Courbet had returned to Ornans, had been to Frankfurt where his works and theories had provoked violent discussions. He had stayed some time at Montpellier with his friend Bruyas. When he was back in Franche-Comté, he bagen *The Studio*.

It is fortunate that a letter to Champfleury tells us what Courbet meant. "I am in the middle, painting. On the right are the shareholders, that is, friends, workers, lovers of the world and of art. On the left the other world, that of trivial life, the people, misery, indigence, wealth, the wronged and those who wrong them; the people who live on death."

la mort ». Ces personnages entassés à gauche ce sont un braconnier, une irlandaise symbolisant la misère, un rabin, un juif qui est le commerce, le grand père Oudot vigneron, un paillasse, un prêtre catholique, un faucheur, un ouvrier sans travail, un fossoyeur, une fille publique. Le juif, un marchand d'habits, le paillasse, le curé, le croque-mort et la fille ont été réunis pour indiquer qu'ils vivent de l'humanité et l'exploitent. Les accessoires ne sont pas moins symboliques : un poignard et un sombrero indiquent la poésie romantique, un crâne sur un journal rappelle le mot de Proud'hon : « Les journaux sont les cimetières des idées ».

A droite on voit Promayet le musicien, Champfleury (la prose), Baudelaire (la poésie), Max Bochon (la poésie réaliste), Proud'hon (la philosophie), Bruyas (le mécène de la peinture réaliste), des amateurs mondains, une négresse, une fillette, etc.

Tous ces personnages ont le tort d'être juxtaposés beaucoup moins en une composition picturale qu'en une dissertation de philosophe primaire. Comme cet adversaire des sujets classiques et romantiques, comme l'auteur de cette « allégorie réelle », ainsi qu'il l'appelait, est donc encore littéraire!

Par contre, le peintre est admirable. Il y a dans cette énorme toile des morceaux pleins de saveur, de verve et de brio. Comment ne pas admirer par exemple le portrait de Courbet lui-même, celui de Baudelaire, ou le corps du modèle, ou la matière de ces murs. Aujourd'hui nous oublions les prétentions de l'homme et nous ne tenons plus compte que des qualités de l'artiste.

Ce tableau figura à l'exposition particulière de Courbet lors de l'Exposition universelle de 1885, fut vendu avec l'atelier de l'artiste en 1881; acheté par le marchand Haro, il passa dans la collection Desfossés. Il fut acquis par le Louvre, aidé par une souscription publique et par une contribution de la Société des Amis du Louvre, en 1920.

Those characters accumulated on the left, are a poacher, an Irish woman, symbols of misery; a rabbi, a Jew who represents trade, grand father Oudot the vine-grower, a clown, a catholic priest, a mower, an unemployed workman, a grave-digger, a prostitute. The Jew, an old-clothes man, the clown, the priest, the sexton and the prostitute have been gathered to show that they live upon mankind and make their profit from it. The properties are quite as symbolical : a dagger and a sombrero point to Romantic poetry, a skull on a newspaper recalls Proud'hon's words: " news-papers are the cemeteries of ideas. "

On the right we see Promayet the musician Champfleury (prose), Baudelaire (poetry), Max Buchon (realistic poetry) Prud'hon (philosophy), Bruyas (the Mecœnas of realistic painting), some worldly artlovers, a negress, a little girl, etc...

What is wrong with all these characters is that they are juxtaposed not so much in a pictural composition as in a dissertation of a primary philosopher. How much of literature there is still in that ennemy of classical and romantic subjects, in the author of this " allegory of reality " as he said!

On the other hand the painting is wonderful. There are on this huge piece of canvas, most palatable passages, full of a fervent spirit. How could we not give our admiration for instance to the portrait of Courbet himself, or that of Baudelaire, or the body of the model, or the substance of the walls. Nowadays we forget the man's bold assumptions, and only remember the qualities of the artist.

The picture was in the Courbet Exhibition at the *Exposition Universelle* in 1855, was sold with the Artist's studio in 1881; bought by Haro the dealer, it went to the Desfossés collection; it was purchased by the Louvre with the help of a public subscription and with money kindly contributed by the Société des Amis du Louvre in 1920.



MANET (Édouard)

(1832-1883)

Fils d'un chef de division au Ministère de la Justice, appartenant à une famille aisée, Edouard Manet désirait être peintre. Devant le refus de son père, il s'embarqua pour devenir marin, mais après un premier voyage à Buenos-Ayres, il obtint d'entrer dans l'atelier de Couture. Il se forma surtout au Louvre, devant les tableaux espagnols et vénitiens. Refusé au Salon, cet homme d'une parfaite distinction passa pour un révolté, un immoral. Il soutint les impressionnistes sans appartenir à leur groupe; il fut l'ami de Degas et, comme lui, s'inspira des cafés-concerts, du demi-monde.

Ses premiers envois au Salon avaient provoqué la facile ironie des critiques d'art et le rire de la foule ignorante. Son *Olympia*, en 1865, avait été fort mal accueillie. Baudelaire était un des rares qui eussent, dès le début, compris le talent de Manet.

En 1866 Manet avait au café Guerbois par l'intermédiaire de Guillemet connu Cézanne — qui ne lui plut jamais par sa rusticité affectée — et par Cézanne, Zola. Le jeune littérateur, qui venait de laisser les travaux mercenaires de la librairie Hachette, débutait alors à l'*Evénement* fondé par Villemessant. Zola a toujours aimé l'article sensationnel. Comme à la fin de sa vie, il écrira la fameuse lettre « J'accuse », il publie au début un plaidoyer retentissant en faveur de Manet «mis à la porte du Salon». «Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi. Je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. » Les abonnés de l'*Evénement* protestèrent comme plus tard ceux du *Figaro*. Zola dut quitter le Journal, mais il réunit ses articles en brochure et adressa un nouvel article à sa *Revue du* XIXe siècle d'Arsène Houssaye.

LE FIFRE

Ce tableau du Fifre (Toile H. 1m607; L. 0m970) qui nous paraît si innocent aujourd'hui, acheva le scandale provoqué par *Olympia* en 1865. Il fut refusé au Salon de 1866, et c'est à propos de cette toile que Zola écrivit ses célèbres articles dans «*l'Evéne-*

The son of a head-clerk at the Ministry of Justice, and a member of a well-to-do family, Edouard Manet wanted to be a painter. Hia father having refused, he went on a ship to become a sailor, but after first journey to Buenos-Ayres, he was allowed to enter Couture's studio. He studied mostly in the Louvre in front of Spanish and Venetian pictures. Rejected at the Salon, this perfectly distinguished man had the reputation of a rebel and of an immoral artist. He took the defence of the Impressionists, without having joined their group; he was the friend of Degas, and, like him, took his inspiration from music-halls and the *demi-monde*. He died in 1883.

The first pictures Manet had sent to the Salon had roused easy irony in the art-critics, and the laughter of the ignorant crowd. His *Olympia*, in 1865, had met with a very bad reception. Baudelaire was one of the few who understood from the beginning the talent of Manet. In 1866 Manet had made the acquaintance of Cézanne — whose affected rusticity he never liked — at the Café Guerbois, through Guillemet : through Cézanne he knew Zola. The young writer, who had just left the mercenary work of the Librairie Hachette, was then beginning his career at *L'Evénement*, founted by Villemessant. Zola has always been fond of the sensational article. Just as near the end of his life he was to write his famous letter «J'accuse», at the beginning he published a noisy plea in favour of Manet «turned out of the Salon. » «Since nobody says it, I will say it. I am going to cry it aloud. I am so certain that M. Manet will be one of the greatest masters of to-morrow, that I should consider it a good bargain, had I a fortune, to purchase to-day all his pictures. » The subscribers of *L'Evénement* protested as those of *Le Figaro* were to do later on. Zola had to leave the newpaper, but he collected his articles into a pamphlet, and sent a new article to the *Revue du* XIXo *Siècle* of Arsène Houssaye.

THE FIFER

This picture of the Fifer (Canvas : Height 5 ft.3 in., Width 3 ft. 2 in.) which seems to us to-day, to be so innocent, consummated the scandal provoked by the *Olympia* in 1865. It was refused at the Salon of 1866, and it was in connection with this

ment » en mai 1866. Il figura dans toute une série d'expositions postérieures, en particulier à l'Exposition Universelle de 1889 et à l'Exposition Manet au Musée de l'Orangerie en 1932. Vendu par Manet à Durand-Ruel, il fit partie de la collection Faure et de celle du comte Isaac de Camondo, qui le légua en 1912, au Musée du Louvre.

D'après Moreau-Nélaton, le commandant Lejosne, ami de Manet lui aurait envoyé un jeune pupille de la caserne de la Pépinière qui aurait posé cet enfant de troupe de la Garde impériale. M. Paul Jamot pense au contraire qu'il aurait été posé par Victorine Meurend le modèle habituel de Manet dont l'artiste s'est servi pour *Olympia* et le *Déjeuner sur l'herbe*. A ne considérer que la toile elle-même, nous penchons pour l'opinion de Moreau-Nélaton, car on ne voit pas pourquoi Manet qui était féru de vérité directe aurait fait poser Victorine Meurend pour l'attitude et aurait emprunté à un autre modèle cette tête de jeune enfant de troupe évidemment peinte d'après nature.

Ce visage rond aux pommettes rouges, cette large oreille écartée sous le bonnet de police galonné d'or, ces yeux bruns bien fendus, ces sourcils en accent circonflexe, ce nez épaté, cette lèvre qui avance sur l'embouchure de l'instrument nous restituent le portrait exact d'un jeune fifre s'exerçant dans la cour de la caserne.

Le sujet est mimé et l'on ne comprend pas qu'il ait exercé l'indignation des contemporains. Mais voilà ! il heurtait les habitudes visuelles et les sacro-saints principes académiques. Manet avait été séduit par les deux taches rouges et noir ardoisé de l'uniforme. Il avait fait ressortir la silhouette du jeune fifre sur un admirable fond gorge de pigeon. Il avait étendu les tons par à-plats, sans presque de modelé, sauf pour les mains, sans faire «tourner», comme le recommandait l'école. Usant du faire large, des tons gris, beige et noir, chers aux Espagnols, à Goya, qu'il admirait tant; Manet trahissait peut-être déjà aussi l'influence des Estampes japonaises dont le mérite principal relève de l'arabesque ,du trait et de l'opposition des taches. Ces nouveautés, cette franchise, cette finesse et cette acuité de vision, ce rendu énergique, d'un seul jet, voilà plus encore qu'une courtisane sur son étal, ou une jolie fille dévêtue au milieu de messieurs habillés ce qui ne se pardonne pas.

canvas that Zola wrote his celebrated articles in *L'Evénement*, in May 1866. It figured in a large series of exhibitions later, especially in the Universal Exhibition in 1889 and in the Manet exhibition at the Museum of the Orangery in 1932. Sold by Manet to Durand-Ruel, it was added to the Faure collection, and afterwards to that of Count Isaac de Camondo who left it to the Museum of the Louvre in 1912.

According to Moreau-Nélaton, Major Lejosne, one of Manet's friends, sent him a young pupil from the Pepinière barracks who posed as that child of the regiment of the Imperial Guard. On the contrary, M. Paul Jamot thinks that the model must have been Victorine Meurend, the artist's usual model, who posed for Olympia and for the Luncheon on the Grass. However, when we study the painting itself we are inclined to support the opinion of Moreau-Nelaton, as we do not understand why Manet ,who was such an upholder of strict truth, should have made Victorine Meurend pose for the attitude and then have taken another model for the head of this young child of the regiment, which was evidently painted from life.

This round, rosy-cheeked face, this large ear spread out under his gold-striped, military cap, these deep-set brown eyes, these eyebrown shaped like a circumflex accent, this flat nose, this lip which is advancing over the holes of the instrument, create for us the exact portrait of a young fifer playing his exercices in the barracks yard.

The subject is light and it is difficult for us to understand now why it should have aroused the indignation of its contemporaries. But, there it is ! it shocked the visual habits and the sacrosanct academical principles. Manet hab been seduced by the two red and slate-black spots on the uniform. He had made the silhouette of the young fifer stand out in relief from an admirable shot-coloured background. He had spread out his tones in patches, scarcely without modelling them, except for the hands, without «Turning» them, as the tenets of his school recommended. Using large blocks of grey, beige and black tones, dear to the Spanish school, to Goya, whom he admired so much, Manet perhaps was already betraying also the influence of the Japanese engravings, whose principal merit comes from their arabesque treatment and the opposition of their spots. These novelties, this freedom, this finesse, and this sharpness of vision, this bold rendering of a single jet, it is that, more than a courtisan on her dais or a pretty, naked girl among a group of gentlemen in evening dress, which his contemporaries could not pardon.

DEGAS (Edgar)

Edgar de Gas, dit Degas, après avoir traité les grands sujets antiques ou mediévaux *(Jeunes Filles spartiates s'exerçant à la lutte; Semiramis construisant une ville; Les Malheurs de la Ville d'Orléans)* se plut à représenter les scènes de la vie moderne. Il fut réaliste sans éprouver, comme Courbet, le besoin de le dire. Il rend visite à ses parents d'Italie et peint le *portrait de famille,* à ses parents des Etats-Unis, et nous montre le *Bureau de coton de la Nouvelle Orléans*. A Paris, il s'intéresse aux jockeys, aux blanchisseuses, aux danseuses; il est sans pitié pour les femmes à leur toilette et termine sa vie en misanthrope, souffrant de la plus cruelle infirmité qui puisse atteindre un grand artiste : la quasi-cécité.

DANSEUSE SUR SCÈNE

De bonne heure Degas s'était passionné pour les attitudes des danseuses et l'éclairage factice de la scène. Au Salon de 1868 il avait exposé le portrait de *Mademoiselle Fiocre dans le Ballet de la Source*. Il multiplia les études de danseuses, souvent exécutées au pastel, procédé qui convenait à la rapidité de son dessin, au chatoiement de son coloris.

Le théâtre ne cessa plus de l'attirer. Il en apercevait toute la tristesse lorsqu'il représentait les *Figurants;* il n'abandonnait point son esprit critique, lorsqu'il examinait les musiciens de l'orchestre. Il s'amusait, en sceptique, à démontrer la féerie qui charme les yeux candides. Après avoir peint le *Ballet de Robert le Diable,* il nous montre l'envers du décor, et c'est toute la série des classes de danse, des répétitions, des foyers, des loges de danseuses. Nous ne voyons plus des sylphides évoluer dans l'irradiation des lumières, mais de pauvres filles qui se grattent, rajustent leurs tutus, baillent leurs fatigues noc-

Edgar de Gas, known as Degas, after having treated great ancient or mediaeval subjects *(Spartan Girls practising wrestling, Semiramis building a town, the Misfortunes of the Town of Orleans),* enjoyed representing scenes of modern life. He was a realist, without feeling like Courbet that he needed to say it. He pays a visit to his relations in Italy and paints the family portrait, to his relations in the United-States, and shows us *The New-Orleans Cotton-bureau.* In Paris he is interested in jockeys, washerwomen, dancers; he is merciless for women dressing, and ends his life a misanthrope, suffering of the most cruel infirmity that can affect a great artist : almost complete blindness.

DANCER ON THE STAGE

Degas had from an early period of his life been attracted by the attitudes of dancers and the artifical lighting of the stage. At the 1868 Salon he had exhibited the portrait of *Mademoiselle Fiocre in the Ballet de la Source.* He made many studies of dancers, often in pastel, a method that suited his quick drawing and his glittering warm colours.

The theatre never ceased to attract him. He could see all the dulness of it, when he represented the *Figurants;* he never departed from his critical spirit when he watched the musicians of the orchestra. Like a sceptic, he enjoyed taking to pieces the fairy-scene that charms candid eyes. After having painted the *Ballet of Robert-le-Diable,* he shows us the other side of the stage, and we have all the series of the dance-classes, of the rehearsals, the foyers, the boxes of dancers. We no longer see sylphs moving gracefully in the light irradiated on the stage, but poor girls scratching themselves, re-adjusting their baletskirts, yawning away their exhausting nights,

turnes, qui s'efforcent à la grâce sous l'œil d'un vieux professeur en veston négligé et d'auteurs affalés sur leur chaise.

Ce pastel est un des plus brillants et des plus séduisants du maître; il est traité même dans un sentiment optimiste de grâce assez rare sous son crayon.

Une danseuse s'avance, de face, souriante, un bouquet de fleurs à son corsage, les deux bras ouverts, le corps porté sur la jambe droite. Fond de décor formant paysage rocheux derrière lequel on aperçoit les jupes d'autres danseuses et un monsieur en habit noir.

Signé en haut, à gauche : DEGAS. Hauteur, 0m58; largeur, 0m42.

striving after gracefulness under the eyes of an old teacher in a slovenly coat and of authors who have sunk on a chair.

This pastel is one of the most brilliant and seductive of the Master's works; it is even treated with an optimistic sense of gracefulness, rare enough in those which come from his pencil.

A dancer is advancing towards the front of the stage, smiling, a bunch of flowers in the body of her dress, her arms wide open, and the weight of her body borne upon her right leg. The background forms a rocky landscape, behind which can be seen the ballet-dresses of the other dancers and a gentleman in evening dress.

Signed at the top left hand corner : DEGAS. Height 22 inches; width 16 inches.



CÉZANNE (Paul)

(1839-1906)

Paul Cézanne naquit à Aix-en-Provence le 19 janvier 1839. Son père, de chapelier enrichi devenu banquier, le destinait au droit. Paul Cézanne finit par imposer sa préférence et gagna Paris où il fit ses premières études de peintre dans un atelier libre, échoua au concours d'entrée de l'Ecole des Beaux-Arts, puis revint à Aix. Il ne tarda pas à regagner Paris en 1863 et se mit résolument et définitivement à la peinture. Admirant d'abord Courbet et surtout Delacroix, il peint avec de vigoureux empâtements et dans des tonalités blanches, brunes et noires.

LA MAISON DU PENDU

Entre 1863 et 1865, il fait la connaissance dans les réunions du café Guerbois de toute une pléïade de jeunes peintres indépendants, qu'on nommera dix ans plus tard les impressionnistes : Manet et Degas, Bazille et Monet, Sisley et Pissaro. Cézanne se lie surtout avec ce dernier, son ainé de neuf ans qui l'initie aux mystères du pleinairisme, et lui enseigne les techniques nouvelles de la division du ton. A Auvers-sur-Oise, en 1872, ils font des expériences et s'efforcent de rendre avant tout la vibration de l'atmosphère. Le «père» Tanguy dont Vincent Van Gogh a laissé un admirable portrait les approvisionnait de couleurs et de brosses.

Refusé, ainsi que ses compagnons de lutte pour la jeune peinture, à tous les salons officiels, Cézanne participe à la première exposition des impressionnistes en 1874 et à la seconde. En 1887, il envoya chez un marchand, 6 rue Le Peletier une quinzaine de tableaux et d'aquarelles, ce qui lui valut un bel article compréhensif de Huysmans. Mais la critique s'acharnait contre lui ou l'ignorait.

Le séjour de Paris lui pesant de plus en plus, il finit par se retirer complètement à Aix, sa ville natale,

Paul Cézanne was born in Aix-en-Provence on January 19th, 1839. His father, who began life as a hat maker and afterwards became a banker had destined him to the study of law.

Paul Cezanne was at last able to follow his inclination and came to Paris, where he made his first studies in painting in a free school. He failed in his examination for entrance to the School of Beaux Arts and then returned to Aix. He did not lose any time in coming back to Paris in 1863, and devoted himself resolutely and definitely to painting. First of all, admiring Courbet and especially Delacroix, he painted with vigorous splashes and in tonalities of white, brown and black.

THE HOUSE OF THE HANGED MAN

Between 1863 and 1865 he made the acquaintance in the Café Guerbois, of a pleiade of young independent painters, who, ten years later would be known as the Impressionists: Manet and Degas, Bazille and Monet, Sisley and Pissarro. Cezanne associated especially with the latter, his elder by nine years who initiated him into the mysteries of open air-painting and taught him the new technique of the splitting up of tones. He made his experiments at Auvers-sur-Oise in 1872 and forced himself to render, above all, the vibration of the atmosphere «Father» Tanguy, of whom Vincent Van Gogh has left an admirable portrait, supplied them with paints and brushes.

Refused entry, like all his other young friends, into the Official Salons. Cezanne took part in the first Exhibition of the Impressionists in 1874 and in the Second. In 1887 he sent about 15 paintings and water-colours, to a merchant, at 6 rue Le Peletier, which brought him a fine appreciative article by Huysmans. But the critics either tried to crush him or ignored him.

As his stay in Paris became more and more distasteful to him, he ended up by retiring to his native town, Aix, in 1899, living in his father's house,

en 1899, dans la maison paternelle, 23, rue Boulegon. Désormais, il partage son temps entre ses divers ateliers d'Aix, du Jas de Bouffan, du château Noir et vit une vie de bourgeois cossu et méditatif, tout entier tendu à la poursuite de son idéal. La peinture était son unique souci. Il la pratiquait comme un paysan laboure son champ. Cézanne mourut à la peine, le 23 octobre 1906. Il a caractérisé l'effort de sa vie dans cette déclaration : «De l'impressionnisme j'ai voulu faire un art solide, durable comme celui des musées. »

La Maison du pendu (toile : H. om55 ; L. om66) est une vieille maison à Auvers-sur-Oise à laquelle une tradition locale a attaché, sans raison précise ce nom lugubre. Elle a été peinte en 1873 lorsque Cézanne séjourna à Anvers avec Pissaro. Elle figura successivement à la première exposition des Impressionnistes chez Nadar, boulevard des Capucines, du 15 avril au 15 mai 1874, à l'Exposition Centenale de l'Art Français, en 1900, à l'Exposition Cézanne au Musée de l'Orangerie en 1936. Elle fut donnée au Musée du Louvre par le comte Isaac de Camondo, en 1911.

Cette toile marque l'apogée de l'effort impressionniste de Cézanne, et on peut s'amuser à reconnaître dans le motif, la technique et même la gamme colorée, des rapports plus étroits avec les ouvrages de Monet ou de Pissarro qu'avec ce que Cézanne, livré à lui-même faisait auparavant, et ce qu'il fera bientôt ,lorsque dans sa solitude d'Aix, il aura crée les moyens puissants et subtils les plus propres à servir sa vision et ce qu'il appelle avec une modeste assurance de propriétaire «sa petite sensation ».

Ce n'est donc pas le véritable Cézanne, pourtant cette toile est touchée de la griffe du lion.

Il n'est que de voir avec quelle autorité, quelle ampleur les maisons, les arbres, les talus herbeux sont mis en place suivant un rythme puissant qui tire du sujet le maximum d'effet. Mais cette construction ne vaut que par la couleur et l'atmosphère qui donnent aux choses leur visage humain, deviné par la vision du peintre. Ses recherches de la division des tons aboutissent à des empâtements dont l'aspect grenu, le temps aidant, fait penser à la belle pâte de Chardin (Tristan Klingsor). Le secret de Cézanne consiste à nous transmettre au moyen de cette riche et éclatante matière un message chargé de spiritualité.

at 23 rue Boulegon. From that time onwards he shared his time between his various studios in Aix, Jas de Bouffan and Chateau Noir and lived the life of a bourgeois, wealthy and meditative, completely occupied in the pursuit of his ideal, painting being his only care. He practised it as a farmer ploughs his field.

Cezanne died at his task on 23rd October 1906. He summed up his life's effort in the following declaration : «I wanted to make of Impressionism an art as solid and durable as that of the Museums ».

Painted on Canvas. (Height 55 centimètres; Width 66 centimetres), is an old house situated at Anvers-sur-Oise to which a local tradition has attached, without any precise reason, this lugubrious name. It was painted in 1873 when Cezanne was living at Anvers with Pissarro. It figured successively in the first exhibition of the Impressionists at Nadar's, Boulevard des Capucines, from 15th April to 15th May 1874. in the Centenary Exhibition of French Art in 1900, and in the Cezanne Exhibition at the Orangerie Museum in 1936. It was presented to the Louvre Museum by Count Isaac de Camondo in 1911.

This canvas marks the apogee of Cezanne's impressionistic effort, and we may amuse ourselves in recognising in the motive, the technique and even the range of colours, closer resemblances with the works of Monet or of Pissarro than with those which Cezanne, left to himself, offered formerly and which he did soon afterwards when, in his solitude in Aix, he created the powerful and subtle means which were the most appropriate to serve his vision, and which he called, with the modest assurance of a proprietor «his little sensation ». This is not therefore, the true Cezanne, yet this canvas is touched by the lion's claw.

We have only to observe with what Authority, what amplitude the houses, the trees, the grassy plots are put into their place following a powerful rhythm which draws the maximum of effect from its subject. But this construction can only be valued for the colour and the atmosphere which give to things their human visage, which is devined by the painter's vision. His researches for the division of the tones, ends in impastings, whose grained aspect, helped by time, make us think of Chardin's fine paste (Tristan Klingsor). Cezanne's secret consists in his transmitting to us by means of that rich and dazzling material a mesage charged with spirituality.



SISLEY (Alfred)
(1839-1899)

Alfred Sisley est né à Paris le 30 octobre 1839 et il est décédé à Moret-sur-Loing le 29 janvier 1899. Il était fils de parents anglais, et bien qu'il soit considéré comme appartenant à l'école française et qu'il eut tenté de se faire naturaliser, les retards apportés à sa démarche ne lui permirent pas de l'être avant sa mort.

Alfred Sisley was born in Paris on 30th october 1839, and died at Moret-sur-Loing on 29th January 1899. He was born of English parents, and although he may be considered as belonging to the French School and made an application for naturalisation, the delays which his application encountered, were such that he died before it was granted.

LES BORDS DU LOING

Son père était commissionnaire en marchandises et le destinait au commerce. Il fut envoyé tout jeune en Angleterre pour être préparé en vue de cet avenir, mais comme il aimait la peinture et que la famille était riche, on ne le contraria point dans ses goûts et il entra dans l'atelier de Gleyer. Il s'y lia avec Claude Monet, F. Bazille et Renoir. Mais il débutait simplement en amateur, lorsque, en 1870, après le décès de son père qui était mort ruiné, il fut contraint de se servir de son art pour vivre et entretenir sa famille. Il avait exposé pour la première fois au Salon de 1866, il exposa ensuite en 1868. Ses premiers tableaux comme ceux de ses camarades, sont conçus à la fois dans le sentiment de Corot et la manière de Courbet. Il suivit ses amis dans le groupe impressionniste qui exposa chez Nadar, à partir de 1874, puis chez Durand-Ruel et figura parmi eux aux expositions de 1876 et de 1877. Il exposa ultérieurement à la Société Nationale des Beaux-Arts en 1894, 1895, 1896 et 1898 et eut même un tableau acquis par l'Etat.

Il a travaillé beaucoup dans les environs de Paris, à Louveciennes, Bougival, Port-Marly, Sèvres, Saint-Cloud et surtout à Moret-sur-Loing où il s'était fixé dès 1879. Il a peint également dans les environs de Rouen, et à plusieurs reprises en Angleterre, dans le pays de Galles et les environs de Londres. On peut citer de lui comme œuvres principales : *l'Inondation*, entrée au Louvre avec la collec-

THE BANKS OF THE LOING

His father was a commission agent for merchandise, and destined him for a commercial life. While quite young, he was sent to England in order to be prepared for a business career, but, as he loved painting, and as his parents were rich, they allowed him to follow his own inclinations, and he went to study painting under Gleyre. There, he met Claude Monet, F. Bazille and Renoir. He started as an amateur, but, at the death of his father, who died, ruined, in 1870, he was obliged to make use of his art in order to earn a living for himself and his family. His pictures were first put on exhibition at the Salon of 1866 and he exhibited again in 1868. His early work, like that of his comrades, was conceived in the feeling of Corot and in the style of Courbet. He followed his friends of the impressionist group which held its exhibitions at Nadar's from 1874, and afterwards in the Gallery of Durand-Ruel, and figured among them at the exhibitions of 1876 and 1877. Afterwards he exhibited his pictures at the exhibitions of the National Society of Fine Arts in 1894, 1895, 1896 and 1898 and even had one of his works purchased by the State.

Most of his work was carried out in the neighbourhood of Paris, at Louveciennes, Bougival, Port-Marly, Sèvres, Saint-Cloud, and especially at Moret-sur-Loing, where he went to live in 1879. He also did some painting in the neighbourhood of Rouen and went several times to England where he painted in Wales and in the neighbourhood of London. Among his principal works, may be

tion Camondo ; *le pont de Moret*, *les Peupliers*, *Rue à Ville d'Avray*, *Les bords du Loing*, qu'il a traités tant de fois ainsi que *l'Eglise de Moret*.

En 1894, il exposait à la Société Nationale des Beaux-Arts, des petites séries aux différentes heures du jour, à la manière de son confrère et ami Claude Monet : *Une vieille église l'après-midi*, la même le matin au soleil, ou encore par la pluie, ou de même, après la pluie.

A citer encore : *Une meule de paille en Octobre ; les Peupliers ; Fin d'Automne ; Moret, temps pluvieux ; Ferme normande, matinée de Juin* 1895 ; *l'Eglise de Moret, le soir*, la même, temps de pluie ; *A Saint-Mammès, Soleil de Juin ; Autour de la forêt, le vieux noyer ;* 1896. — *La rade de Cardiff ; Lady's Cove, avant l'orage ; Lady's Cove, la Marée montante ; la vague ; Baie de Langland* 1898

La collection Caillebotte avait fait entrer au Musée du Luxembourg six ouvrages de Sisley. Ce sont : *Saint-Mammès, Bord de la Seine ; Lisière de forêt au printemps ; la Cour de Ferme ; les Régates de Moulsey, près Londres ; une rue à Louveciennes.*

On doit également à l'offre généreuse d'un groupe d'amis, *le Canal du Loing* et à la libéralité de M. Albert Lehmann, *les Bords du Loing*. Cette jolie toile, très fine de ton, est une reprise sur un thème varié, de ces bords du Loing que Sisley s'est si souvent plu à peindre : un rideau de peupliers frémissant dans leur verdure printanière, au bord de l'eau miroitante, sur un ciel clair, avec une petite maison blanche et rose qui donne au paysage un air intime et familier.

Signé et daté en bas, à droite : SISLEY. 92. Hauteur, $0^{m}60$; largeur, $0^{m}74$.

noted : *The Flood*, which came to the Louvre Museum with the Camondo collection, *Moret Bridge*, *The Poplars*, *A street in Ville d'Avray*, and *The Banks of the Loing*, which he painted very often, as well as *Moret Church*.

At the 1894 exhibition held by the National Society of Fine Arts, he showed some little series painted at different hours of the day, in the manner of his colleague and friend, Claude Monet. These represented an *Old Church in the afternoon*, the same on a sunny morning, again in the rain, and also, after the rain.

We may also mention : *A Straw rick in October ; The Poplars ; End of Autumn ; Moret in the rain ; A Norman farm on a June morning* 1895 — *Moret Church, in the evening ;* the same, in the rain; *At Saint-Mammès, under a June sun ; Around the forest, the old walnut tree* 1896 — *Cardiff roadstead ; Lady's Cove, before the storm ; Lady's Cove at the incoming tide ; The Wave ; Langland Bay* 1898.

The legacy of the Caillebotte collection gave six of Sisley's works to the Luxemburg Museum. These are : *Saint-Mammès ; The Bank of the Seine ; The Verge of the forest in Springtime ; The Farmyard ; The Moulsey Regattas, near London ; A street in Louveciennes.*

Thanks to the generous gift of a group of friends, *the Loing Canal*, and through the liberality of M. Albert Lehmann, *the Banks of the Loing*, are to be seen in the Louvre Museum. This latter canvas, very fine in tone, is a repetition, on a varied theme, of those Banks of the Loing which Sisley so often pleased himself by painting : a curtain of poplars, quivering in their springtime verdure, at the edge of the reflecting water, under a clear sky, with a little white and pink house, which gives an intimate and familiar look to the landscape.

Signed and dated on the bottom right-hand corner : SISLEY, 92.

Height 22 inches. Width 29 inches.



MONET (Claude)

(1840-1926)

Claude-Oscar Monet est né à Paris, le 14 novembre 1840. Son enfance se passa au Havre. Porté vers l'étude du dessin, les circonstances le mirent en contact avec le peintre Boudin qui l'encouragea, malgré le peu d'empressement de sa famille à seconder sa vocation. Appelé en Algérie pour accomplir son service militaire, ce fut là qu'il eut le premier sentiment de ce qu'il lui appartenait de tenter dans l'expression de la lumière. Revenu à Paris, il entra, malgré les objurgations de sa famille, dans l'atelier de Gleyre, où il connut Renoir, Sisley et Bazille, mais il marcha surtout avec eux dans la manière de Corot, puis de Courbet.

LES RÉGATES D'ARGENTEUIL

Son tableau *Camille* du Salon de 1866 est tout à fait sous cette influence et Claude Monet est alors classé parmi les *réalistes*. Un voyage en Angleterre où il connut les œuvres de Constable et de Turner, compléta son éducation, de même que, comme ses camarades, il est sensible aux hardiesses de l'art japonais, pour ainsi dire nouvellement découvert.

Claude Monet connut Manet en 1869, ainsi que Degas et Cézanne. Les amis se réunissaient presque quotidiennement. Séparés par les événements de 1870, ils se retrouvèrent et se groupèrent en 1874 dans une série d'expositions particulières chez Nadar, puis chez Durand-Ruel. C'est la fondation du groupe des *Impressionnistes*, et ce nom leur fut donné d'ailleurs ironiquement à propos d'un tableau de Claude Monet intitulé *Impression : Soleil levant*.

Claude Monet fut en effet le principal et comme le véritable impressionniste, se préoccupant de la division de ton pour augmenter, par la juxtaposition des couleurs complémentaires, la puissance expressive de la palette. Il apportait dans l'observation de

Claude-Oscar Monet was born in Paris, on the 14th of November 1840. His childhood was spent in Havre. His early inclinations led him to the study of drawing and circumstances put him into contact with the painter Boudin who encouraged him in his ambitions, in spite of the disinclination of his parents to help him in his vocation. When the time came to accomplish his military service, he was sent to Algeria and it was there that he felt the first urge to express himself in the rendering of light. On his return to Paris, in spite of the remonstrances of his parents, he decided to study with the painter Gleyre, and there he met Renoir, Sisley and Bazille, but he followed them more especially in the style of Corot and, afterwards, of Courbet.

THE ARGENTEUIL REGATTAS

His picture *Camille*, which was hung in the Salon of 1866, is completely under that influence and Claude Monet was then classe damong the *realistic* painters. A visit to England, where he made the acquaintance of the works of Constable and of Turner, completed his education, although, like his comarades, he was influenced by the boldness of Japanese art, which, at that time, might be said to have been newly discovered.

Claude Monet became acquainted with Manet as well as Degas and Cézanne in 1869. The friends met each other almost every day. Separated by the events of the war of 1870, they found each other again and formed a group in 1874, which gave a series of special exhibitions at Nadar's, and afterwards in the gallery of Durand-Ruel. This was the foundation of the *Impressionists* Group, and this name was given to them ironically, owing to a picture by Claude Monet, named *Impression : Sunrise*.

Claude Monet was, in fact, the principal and, it may be said, the true impressionist, endeavouring by the division of tone, to increase, by the juxtaposition of complementary colours, the expressive

la nature, avec un ardent lyrisme, un esprit d'investigation scientifique et de subtile analyse, se plaisant à fixer les notations de la lumière aux diverses heures du jour, il exposait ainsi, comme démonstration de ses principes et comme réalisation de cet idéal de luministe diverses séries de sujets, absolument identiques entre eux comme motif et comme mise en toile et variées uniquement par la diversité de l'éclairage; telles les séries des *Meules*, des *Peupliers*, des *Cathédrales*, des *Nymphéas*, de la *Tamise*, etc., etc.

Claude Monet a voyagé également en Hollande et à Venise d'où il a rapporté des suites de tableaux Il a peint également en Provence.

Son œuvre est considérable. Le Musée du Louvre possède de lui un exemplaire des *Cathédrales*, acquis par l'Etat et huit tableaux provenant du legs de la collection Caillebotte, offerte au Musée en 1895. Ce sont : *l'Eglise de Vétheuil, la Gare Saint-Lazare, les Rochers de Belle-Ile, le Déjeuner, le Givre, les Tuileries, un Coin d'Appartement* et *les Régates d'Argenteuil.*

Ce dernier tableau est traité tout à fait en impression vive et colorée. Près de la rive où s'élève une maisonnette aux toits rouges, ce sont des barques aux coques peintes qui mirent leurs reflets brusques et puissants dans la clarté de l'eau.

Signé en bas, à droite : Claude MONET. Hauteur 0,48; Longueur 0,73.

powers of his palette. He brought into his observation of nature, with an ardent lyrical sense, a spirit of scientific investigation and of subtle analysis, taking a pleasure in fixing the notations of light at the different hours of the day. He thus, exhibited, as a demonstration of his principles, and as a realisation of his ideal as to the effects of light, various series of subjects, absolutely identical, all of them, in motive and design, but varied only in the diversity of their lighting ; such as the series of the *Stacks of corn*, the *Poplars*, the *Cathedrals*, the *Water-Lilies*, the *Thames*, etc., etc.

Claude Monet also visited Holland and Venice from where he brought suites of paintings. He also painted in Provence.

He painted a large number of pictures. The Louvre Museum possesses an example of the *Cathedrals*, bought by the State, and eight paintings from the legacy of the Caillebotte collection, offered to the Museum in 1895. These are : *Vétheuil Church*, *Saint-Lazare Station*, *The Rocks of Belle-Ile*, *The Luncheon*, *The Hoar-Frost*, *The Tuileries*, *A corner of an Apartment*, and *The Argenteuil Regattas*.

This last painting is treated completely as a vivid and colourful impression. Near the river bank, where can be seen a little red-roofed cottage, are boats with painted hulls which cast their abrupt and powerful reflections into the limpidity of the water.

Signed at the right hand bottom corner : Claude Monet.

Height 19 inches. Length 28 inches.

GAUGUIN (Paul)

(1848-1903)

Paul Gauguin, ce génial inventeur de formes nouvelles et d'une esthétique dont il est le seul représentant, ne fut pas tout de suite le peintre maudit et hors-la-loi qu'il devint dans la seconde moitié de sa vie. En plus du problème posé par sa peinture, son existence, comme celle de Van Gogh avec laquelle d'ailleurs elle eut un point d'intersection en Arles, est une énigme à résoudre du point de vue psychologique et moral, sans oublier le point de vue médical.

« ...ET L'OR DE LEUR CORPS... »

Né à Paris, le 7 juin 1848 d'un père journaliste à Orléans, mais ayant par sa grand'mère maternelle une ascendance péruvienne, que l'on décelle sur ses auto-portraits, Gauguin, commença par aller au Pérou à l'âge de trois ans et vécut à Lima quatre ans qui marquèrent son enfance d'une empreinte ineffaçable. Puis il revint à Orléans, y fit de médiocres études et s'embarqua à 17 ans comme pilotin dans la marine marchande. Il s'agissait cette fois d'un voyage au Brésil. En 1868, il s'engage dans les équipages de la flotte. Mais trois ans plus tard, il quitte la marine pour les occupations moins périlleuses de la Bourse et prend une situation chez l'agent de change Bertin, rue Lafitte. Il gagne largement sa vie, épouse une jeune luthérienne de bonne famille, Sophie Gad, en 1873. Dix ans plus tard, il a cinq enfants. C'est un époux rangé, un père modèle..., en apparence. Mais la passion qui couve éclate : Peintre du dimanche fréquentant les impressionnistes Pissaro, Cézanne, Guillaumin, exposant avec eux, rue des Pyramides en 1880, il renonce à sa situation et décide de se consacrer exclusivement à la peinture.

Alors, à mesure que se détruit sa vie conjugale et familiale et qu'il sombre dans une misère toujours plus dévorante, grandit et se déploie l'une des plus magnifiques personnalités de peintres de tous les temps. Voyages en Bretagne, séjours à Pont-Aven et au Pouldu, fugue à Panama et à la Martinique, vie de bohème à Paris, tous ces avatars permettent à Gauguin de dégager sa manière propre en réaction contre celle des impressionnistes et de se poser en chef du synthétisme et du cloisonnisme.

Après un essai de vie en commun avec Van Gogh en Arles, où Gauguin faillit être assassiné par son ami,

Paul Gauguin, that genial inventor of new forms and of an aesthetic sense of which he was the only representative, was not at first the cursed and outlawed painter he became in the second half of his life. In addition to the problem put by his painting his life, like that of Van Gogh, with whom, besides he had a point of intersection at Arles, is an enigma to be solved from a psychological and moral point of view, without forgetting the medical point of view also.

«...AND THE GOLD OF THEIR BODIES...»

Born in Paris, on June 7th 1848, of a father who was a journalist in Orleans, but of Peruvian descent through his maternal grandmother, which can be noticed in his self portraits, Gauguin began by going to Peru at three years of age and lived there during four years of his childhood which had an ineffaceable influence on his life. He then came back to Orleans pursued his studies and shipped as an apprentice pilot in the merchant marine when he was 17. His first voyage was to Brazil. In 1868 he joined the navy, but three years later he left the navy, in order to take up a less dangerous occupation on the Stock Exchange and obtained a situation with a stockbroker named Bertin, rue Lafitte. He had there a wellpaid situation and married a young Lutheran of good family, Sophie Gad, in 1873. Ten years later he had five children. He was a wellbehaved husband and a model father, in appearance. But the passion which was hatching broke out at last. He used to paint during the week-ends and frequented the impressionists : Pissarro, Cezanne and Guillaumin, exhibiting with them in the rue des Pyramides in 1880. He gave up his situation and decided to devote himself to painting.

Then, while he was destroying his conjugal and family life and falling into a more and more devouring misery, he was, at the same time developing into one of the most magnificent personalities in painting of all times.

Voyages to Brittany, stays in Pont-Aven and Pouldu, a flight to Martinique and Panama, a bohamian life in Paris, all these avatars, enabled Gauguin to disengage his own method as a reaction against that of the impressionists, and to put himself for-

il décide de quitter la France et part pour la première fois à Tahiti, le 4 avril 1891. Il n'y trouve que déboires, mais revient en France deux ans plus tard ramenant de là-bas des toiles prestigieuses que l'on ne comprend naturellement pas. Il reprend à Paris sa vie de bohème, se fait gruger par Annah la Javanaise, pour laquelle il a la cheville cassée, dans une rixe avec des marins en Bretagne. Dégoûté définitivement de son inadaptation à la vie soi-disant civilisée, il réalise ce qui lui reste et part pour la seconde fois à Tahiti. En butte à la misère et à l'incompréhension des colons mais dans une nature dont il aime le cadre et les habitants autochtones, il se réfugie dans son rêve hautain et se forge un univers où il est maître des couleurs, des formes et des rythmes. Il meurt, presque oublié, sauf de son ami Daniel de Monfreid, le 8 mai 1903, danl une pauvre cabane des Iles Marquises.

Gauguin, ou le drame du Moloch pictural ! Gauguin ou la revanche du paganisme préhistorique, de la vie édenique antédiluvienne ! Il a tant payé par ses souffrances de corps et d'âme, et par l'enfantement de prodigieux chefs-d'œuvre qu'on peut, à l'exemple de Rimbaud le supposer définitivement sauvé.

La toile (H 0,67 × 0,76) que l'on a sous les yeux et qui porte son propre titre inscrit au-dessus de la signature de l'artiste et de la date 1901, «Et l'or de leur corps » est un exemple typique de la manière de Gauguin, de son esthétique et de son esprit. Et d'abord, c'est tout l'exotisme du peintre non pas frelaté, mais puisé à la source, dans cette végétation luxuriante, ces arbres-fleurs, et ces deux tahitiennes, aux poses naturelles comme celles des enfants, ignorant la pudeur et les conventions des civilisés. La liberté du peintre ensuite à l'égard de la nature qu'il recrée à sa fantaisie, peignant uniformément le sol en violet, pour faire ressortir les tons d'or bruni des corps de ces indigènes. Gauguin ramasse et synthétise les formes, les cerne d'un trait noir, suggère le fouillis végétal et l'enchantement d'une contrée quasi-paradisiaque ou plutôt qu'il voit telle, et à laquelle il aspire parce que c'est en elle qu'il met le bonheur et l'accomplissement de sa vie. C'est tout le danger d'incantation de ces toiles où revivent les imaginations du visionnaire et qui nous transportent aux antipodes, dans un monde perdu d'avant la faute originelle mais aussi d'avant la grâce, et tout proche d'une animalité supérieure.

ward as chief of synthetism and of cloisonnism.

After trying a life in common with Van Gogh in Arles, where he was nearly assassinated by his friend, he decided to leave France and left for Tahiti fo the first time in 4th April 1891. He had nothing but difficulties there but came back to France two years later, bringing with him some prestigious canvases which, of course, were not understood. He took up once more his bohemian existence in Paris, where he was the prey of Annah the Javanese woman, for whom he had his ankle broken in a fight with some sailors in Brittany. Definitely disgusted by his impossibility to adapt himself to a so-called civilised life, he sold all his belongings and left for Tahiti for the second time. Struggling against misery and the lack of understanding of the colonists, but in a nature whose structure and native inhabitants he loved, he took refuge in his far off dream and forged for himself a universe where he was master of forms, colours and rhythms. He died, almost forgotten except by his friend Daniel de Monfreid on 8th May 1903 in a poor cabin in the Marquesas Islands.

Gauguin, or the pictorial drama of Moloch ! Gauguin, or the revenge of prehistoric paganism in a life like the Ante-diluvian Garden of Eden ! He paid so dearly by his sufferings of soul and body and by his travail for the prodigious masterpieces which one could, like Rimbaud, suppose definitely saved.

The canvas we have before our eyes height 67 centimètres, Width 76 centimètres, and which bears its title inscribed under the artist's signature and the date 1901 « And the gold of their bodies » is a typical example of Gauguin, of his astheticism and his mind. And first of all the exoticism of the painter not adulterated but fresh from its source, in this luxuriant vegetation, these flower-trees and these two Tahitian women, posing as naturally as children ignorant of the shame and conventionality of the civilised world. The liberty of the painter afterwards with regard to nature which he recreates in accordance with his fantasy, uniformly painting the soil in violet colours in order to bring out the golden brown tones of these native's bodies.

Gauguin picks up and synthetises the forms, surrounds them with a black mark, suggests the luxurious vegetation and the enchantment of an almost paradisal country or rather which he sees like that and to which he aspires because it is the one in which he puts the happiness and the accomplishements of his life. That is all the danger of incantation of these canvases where the visionary imagination lives again and wich transport us to the antipodes in a lost world before the original sin, but also before the pardon and approaching very closely to a superior animality.

VAN GOGH (Vincent)

(1853-1890)

Vincent Van Gogh naquit le 30 mars 1853 à Groot Zundert, village du Brabant hollandais à quelques lieues au sud de Bréda. Il était l'ainé d'une famille de six enfants, d'une famille honorable et ancienne, qui avait compté des tireurs d'or et des marchands de tableaux. Son père était pasteur, sa mère fille d'un relieur de la cour. Très tôt Vincent ira vagabonder en des courses solitaires, emmenant avec lui son frère Théodore, de quatre ans plus jeune.

HALTE DE BOHÉMIENS

En 1869, Vincent débute dans le commerce des tableaux, à La Haye, puis à Bruxelles, puis à Londres, dans les diverses succursales de la maison Goupil. En 1874, il regagne la Hollande, sous l'empire d'une déception amoureuse. A partir de ce moment c'est une série d'allées et venues entre Paris, Londres et sa terre natale. Vincent est inquiet, mécontent. Il abandonne le commerce, songe à se faire pasteur mais ne réussit pas dans ses tentatives de prédication. Revenu encore une fois chez lui, il essaie courageusement de mai 1877 à juillet 1878 de suivre les cours de l'Université d'Amsterdam. Il ne peut surmonter les difficultés de l'étude, mais après une préparation de trois mois à l'école évangéliste de Bruxelles, est envoyé comme missionnaire dans le Borinage, région minière où il veut secourir les miséreux. Son genre de vie scandalise même les mineurs et son mandat n'est pas renouvelé. Alors il vagabonde au cœur de l'hiver, au cœur des Landes. Désormais, il sait qu'il doit peindre. Théo, son frère l'aide avec une générosité et une foi admirables. Il étudie à Bruxelles puis à La Haye où son cousin le peintre Mauve lui donne des conseils. Il se brouille avec lui, connait pendant vingt mois une aventure lamentable avec une ivrognesse chargée de cinq enfants, puis revient une dernière fois à la maison paternelle. Nouvelles fiançailles rompues, mort de son père le 27 mars 1885. Vincent va à Anvers où il découvre Rubens et les Japonais, puis à Paris où il retrouve Théo. Pendant deux ans il vit avec lui, étudiant au Louvre, peignant sur le motif à Montmartre, ou dans la banlieue, le long de la Seine. Il fréquente aussi la boutique du «père » Tanguy où il lie connaissance avec Signac, Seurat, Gauguin pour qui il se prend d'amitié. N'ayant plus

Vincent Van Gogh was born on 30th March 1853 at Groot Zundert, a village in Dutch Brabant a few miles south of Breda. He was the eldest of a family of 6 children ,an old and honourable family which included gold-wire drawers and picture merchants. His father was a clergyman, his mother the daughter of a court bookbinder. When he was very young Vincent went for long solitary walks, sometimes taking with him his brother Theodore, 4 years younger than he.

A HALTING-PLACE OF GIPSIES

In 1869, Vincent started to work in the picture business at the Hague and afterwards in Brussels, then in London in the various branches of the Goupil firm. Crossed in love, he came back to Holland in 1874, and from that time he kept moving between Paris, London and his native town. Vincent was uneasy and dissatisfied. He left the picture trade and dramt of becoming a clergyman but did not succeed in his attempts at preaching.

Back home once more, he courageously tried to follow the classes at the University of Amsterdam from May 1877 till July 1878, but was unable to master the difficulties of his studies, however, after a three months preparation in the Evangelical School in Brussels, he was sent as a missionary to Borinage, a mining district, where he wanted to help the miserable. His manner of life scandalised even the miners and his mandate was not renewed.

After that the roamed about hither and thither. He knew that henceforth he must devote himself to painting. His younger brother, Theodore, helped him with an admirable faith and generosity. He studied in Brussels, then at The Hague, where his cousin, the painter Mauve gave him advice.

He quarraled with him, and entered into a lamentable intrigue with a drunken mother of 5 children, which lasted twenty months, then came home for the last time. After another broken engagement and the death of his father on 27th March 1885, Vincent went to Antwerp where he discovered Rubens and the Japanese, then to Paris where he met his brother Théo again. He lived with him during two years, studying at the Louvre, painting after designs in Montmartre or in the suburbs

rien à apprendre à Paris, il part pour le Midi. Provence, exaltation, soleil, Arles et Arlésiennes, et c'est la brève aventure avec Gauguin. Vincent après l'avoir fait venir dans sa maison des amis, tente de le tuer, et se coupe une oreille. Interné à l'hôpital, il est chassé d'Arles par la population qui a pris peur, et rentre à l'asile de Saint-Rémy. Cela ne l'empêche pas, entre ses rechutes, de continuer son labeur acharné.

Voulant se rapprocher de son frère Théo, l'ami et le confident de toute sa vie, Vincent s'installe à Auvers-sur-Oise, chez le docteur Gachet. C'est là que le 27 juillet 1890, sentant venir une nouvelle crise, il se tire une balle au cœur. La folie d'orgueil et de désespoir avait eu finalement raison du génie.

C'est dans la région d'Arles où il séjourna entre février 1888 et mai 1889, que Van Gogh peignit ce *Campement de Saltimbanques* (toile : H. 0,44; L. 0,50).

Elle fit partie de la collection Fabre à Béziers. Acquise chez Paul Rosemberg en 1909 par Raymond Kœchlin, celui-ci la léguait au Louvre en 1932.

Dans une lettre adressée à son frère Théo et datée du «commencement d'août» il note : «J'ai fait une petite étude d'une halte de forains, voitures rouges et vertes.»

Bien que cette toile ne soit pas parmi les plus explosives de Van Gogh, comme tels paysages de Provence où certains portraits, en particulier les siens, où l'on sent la peinture déborder ses propres moyens pour exprimer un monde de sentiments et de forces spirituelles tendues au paroxysme elle nous fournit un excellent exemple de la construction d'un tableau tel que le peintre l'imaginait pour sa commodité. Le sol occupe les deux tiers de la surface, le ciel un tiers. Toute la chaleur de la terre provençale sourd de ce sol aux herbes décolorées, de ce ciel céruléon où l'atmosphère vibre, grâce au tissage des coups de pinceaux. Les voitures des bohémiens découpent l'horizon, taches rouges et vertes, encore cahotantes, bien qu'arrêtées avec leurs roues de guingois et leur bâche ou leurs planches tannées par les intempéries de cette éternelle traversée. Les chevaux étiques, les quelques personnages perdues à l'ombre de ce campement mettent la note humaine et vivante dans ce paysage presque africain. Mais ce que l'on doit admirer par dessus tout, c'est l'autorité, la brutalité même avec laquelle, à coup de brosse largement chargée de couleur Van Gogh fait surgir de sa toile tout un univers cosmique où les êtres et les choses s'accordent et s'unissent dans un espace ruisselant de lumière.

along the banks of the Seine. He also frequented the shop of «Père Tanguy», where he made the acquaintance of Signac, Seurat and Gauguin whose friend he became. Then came Provence, exaltation, Arles and the Arlesiennes, and then took place his brief adventure with Gauguin. Vincent, after having invited him to his house, attempted to kill him and cut one of his own ears. Interned in the hospital, he was driven out of Arles by the inhabitants, who were afraid of him and entered the asylum at Saint-Remy. That did not prevent him from continuing his ardous work between his relapses.

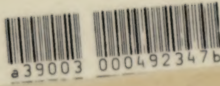
As he wanted to be near his brother Théo, his lifelong friend and confident, Vincent installed himself in Auvers-sur-Oise, with Dr. Gachet. It was there, that on 27th July 1900, feeling a new attack come on he shot himself in the heart. The folly of pride and despair had, at last overcome his genius.

It was in the region of Arles, where he lived from February 1888 to May 1889 that Van Gogh painted this Mountebank's Camp (painted on Canvas, height 0,44, widht 0,50). It formed part of the Fabre collection in Beziers. Bought from Paul Rosemberg in 1909 by Raymond Kœchlin, the latter left it to the Louvre in 1932.

In a letter addressed to his brother Théo and dated at the beginning of August, he noted «I have made a little study of a halt of travelling players, red and green wagons».

Although this canvas is not one of Van Gogh's most explosive ones, like some of his Provencal landscapes or some portraits, his own in particular, where one feels the painting overflowing its own limitations in order to express a world of sentiments and spirituel forces, stretched to a paroxysm, it supplies us with an excellent example of the construction of a picture, such as the painter imagined it for its commodity. The ground occupies two thirds of the surface, the sky the other third. All the sultry heat of the soil of Provence, of that soil with discouloured grass, of that cerulean sky where the atmosphere is vibrating. Thanks to the weaving of the brush strokes, the group of Gipsies cut the horizon, red and green spots still swaying even though stopped, with their crooked wheels and their covers or their planks tanned by the inclemency of their eternal voyaging. The emaciated horses, the few figures lost in the shadow of the tents put the human and living note into this landscape which is almost Africain. But what must be admired above all, is the authority, the brutality even, with which, with brush strokes largely charged with colour, Van Gogh causes to spring out from his canvas all a cosmic universe where beings and things harmonise and unite in a space glittering with light.




a39003 000492347b